Mus. theor. Sieber
3185

Xerokopieren aus konservato-
rischen G...
...n nicht erlaubt
...l benützbar

<36616563110015

<36616563110015

Bayer. Staatsbibliothek

Mus. theor. 3185

Vollständiges

# Lehrbuch der Gesangskunst.

Vollständiges

# Lehrbuch der Gesangskunst

zum Gebrauche

für Lehrer und Schüler des Sologesanges

verfasst von

**Ferdinand Sieber,**

Gesanglehrer in Berlin.

(*Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen behält sich der Autor vor.*)

Heinrichshofen'sche Musikalienhandlung

in **Magdeburg** und **St. Luis mo.**

1858.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

# Vorwort.

Indem ich jetzt mein Lehrbuch in seiner Vollendung der Oeffentlichkeit übergebe, kann ich nur wünschen, dass die überaus günstige Aufnahme und ehrende Anerkennung, welche der ersten Lieferung dieses Werkes bei ihrem Erscheinen von allen Seiten zu Theil wurde — und sich mir ebensowohl in den öffentlichen Beurtheilungen desselben, als in einer Reihe der schätzbarsten Zuschriften unserer grössten Tonkünstler, so wie endlich in der vielfachen und drängenden Nachfrage nach der Fortsetzung des Buches kund gab — nun auch dem ganzen Werke nicht fehlen möge!

Es war anfänglich meine Absicht, mich in einem ausführlicheren Vorworte, namentlich über die praktische Gesangsmethode auszusprechen, die der zweite Theil enthält; ich zog es jedoch im Verlaufe der Arbeit vor, diese Bemerkungen dem Texte selbst einzuverleiben und so bleibt mir hier eigentlich nur noch Weniges über das Verhältniss der einzelnen Theile dieses Buches zu einander zu sagen übrig, um dem

(bei flüchtiger Durchsicht des Werkes leicht möglichen) Vorwurf zu begegnen, als habe ich mich in manchen Dingen zu oft wiederholt.

Der erste Theil giebt einfach die theoretische Lehre; er erläutert die Gesetze des Athemholens, der Tonbildung, Aussprache, Betonung, Kehlfertigkeit u. s. w., ohne der Selbstständigkeit zu entbehren, doch ungefähr in der Weise, wie dies bisher in den verschiedenenen Gesangschulen geschah. Mit einer solchen Theorie des Gesanges sind nun aber die meisten derartigen Werke auch zugleich fertig, sie stellen höchstens noch einige Beispiele und Uebungen auf und entgehen so allerdings jeder Möglichkeit, sich zu wiederholen. In meinem Buche ist es anders. Der zweite Theil bringt eine praktische Methode des Unterrichtes, die dem Lehrer und Schüler den ganzen Weg des Gesangstudiums zeigt, wie er von den ersten Anfängen der Tonbildung bis zur höchsten Spitze der Technik führt und systematisch vom Leichteren zum Schwereren geleitet. Natürlich kommt hier Vieles, eigentlich Alles noch einmal — nur von der praktischen Seite aus — zur Sprache, was in der theoretischen Lehre schon abgehandelt und im Allgemeinen erläutert wurde. Während aber der erste Theil lehrt, wendet der zweite an. Seine Aufgabe ist es, im steten Hinblicke auf die Lehren des ersten Theiles, diejenigen Mittel und Wege aufzusuchen, die

den Schüler zum gewünschten Ziele führen können. Im ersten Theile erfährt derselbe, was er zu thun hat, im zweiten, wie (namentlich in welcher Reihenfolge) er Alles zu thun hat. So war also eine Wiederholung in gewissem Sinne unvermeidlich, ja geradezu geboten; doch wird der sachverständige und aufmerksame Leser sehr bald gewahr werden, dass keiner dieser beiden Theile den andern entbehrlich macht — und so dürfte die Disposition des Stoffes wohl gerechtfertigt erscheinen.

Der dritte Theil des Buches behandelt die Vortragslehre und lässt ebensowohl der Technik des Vortrages ihr Recht werden, als er versucht, den Schüler in den Geist des Vortrages einzuführen; versucht, sage ich, — denn nur zu sehr bin ich mir bewusst, gerade hier das nicht erreicht zu haben, noch erreichen zu können, was mir als schönes Ziel vor der Seele schwebte. Immerhin glaube ich hoffen zu dürfen, auch der Vortragslehre in meinem Werke eine gründlichere und umfassendere Darstellung gewidmet zu haben, als solche bisher in den meisten Schulen und Lehrbüchern gegeben wurde. —

Wenn ich bei einzelnen Theilen und Abschnitten länger verweilte, wie z. B. beim ersten Abschnitte der praktischen Methode, beim Rezitative im letzten

Abschnitte der Vortragslehre u. s. w., andere Gegenstände dagegen kürzer behandelte, wie z. B. den musikgeschichtlichen Ueberblick bei der Besprechung der Style und Nationalitäten der Komponisten u. s. w., so war dies eben einerseits durch die grössere oder geringere Wichtigkeit der Sache und ihr Verhältniss zu der Bestimmung dieses Lehrbuches geboten, andererseits auch durch den Hinblick auf die Leistungen früherer Schriftsteller auf dem Gebiete der Gesangskunst veranlasst, indem ich Dasjenige vollständiger zu erläutern bemüht war, was bisher stiefmütterlich übergangen worden, und da kürzer sein zu dürfen glaubte, worüber schon mehr Licht ausgebreitet war. Bei alledem wird (denke ich) kaum eine Lücke in dieser meiner vollständigen Lehre gerügt werden können, da ich eifrig darauf bedacht war, Alles in den Bereich der Besprechung zu ziehen, was nur irgend mit dem Studium des Gesanges im Zusammenhange steht.

So wird man mir es hoffentlich Dank wissen, dass ich für alle Lehren und Regeln des ersten und dritten Theiles Beispiele aus den Werken unserer besten deutschen und fremden Komponisten, für die Studien des zweiten Theiles aber gegen 200 selbstständige Uebungsbeispiele aufgestellt habe; — dass ich endlich auch meine Leser (theils anführungsweise, theils kritisch beleuchtend oder

widerlegend) mit den Ansichten aller namhaften älteren und neueren Gesangstheoretiker bekannt machte. Am Ende des Buches findet sich ein Namenregister aller zitirten oder genannten Komponisten und Autoren, wo bei den Namen jedesmal die Seitenzahlen bemerkt sind, auf denen die betreffenden Beispiele oder Zitate stehen. Ich spreche den Wunsch aus, dass die Herren Autoren ähnlicher Werke, wie das vorliegende (oder auch solcher, die für die Schule bestimmt sind) künftig doch eben so gewissenhaft in der Angabe ihrer Quellen sein und es nicht unterlassen möchten, da, wo sie ganze Seiten meiner Schriften wörtlich abzuschreiben für gut finden — wie dies (nomina sunt odiosa) vielfach vorgekommen ist — auch dem Namen des Verfassers ein Plätzchen zu gewähren; es möchte mir sonst nichts Anderes übrig bleiben, als die Namen solcher Plagiarii in Zukunft zur Kenntniss des Publikums zu bringen. —

Musste sich mir während der mehrjährigen Beschäftigung mit der vorliegenden umfangreichen Arbeit nur zu oft die schmerzliche Erkenntniss aufdrängen, wie unzureichend sich das geschriebene Wort da erweist und immer erweisen wird, wo es sich um die Veranschaulichung tonlicher Wirkungen handelt — so tröstet mich das Bewusstsein, das Beste gewollt und erstrebt zu haben. Man lernt

ja, im Leben wie in der Kunst, niemals aus, und so werden vielleicht spätere Auflagen dieses Werkes dasselbe mehr und mehr dem Ziele entgegenführen, welches ich mir gesteckt habe — das aber freilich ein sehr hohes ist! Oder hat *Feuchtersleben* Unrecht, wenn er sagt: »Wer genügte sich je, der es tiefer und redlich meint?« —

Berlin, im Oktober 1858.

**Der Verfasser.**

# Inhaltsverzeichniss.

Seite

**Einleitung** . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1

Erster Abschnitt. Akustische Vorbegriffe . . . . . . 3

Zweiter Abschnitt. Anatomisch-physiologische Vorkenntnisse . . . . . . . . . . . . . . . . . . 8

Dritter Abschnitt. Nothwendige Erfordernisse zum Studium des Gesanges . . . . . . . . . . . . . 19

Vierter Abschnitt. Eintheilung und Umfang der verschiedenen Stimmklassen . . . . . . . . . . . . . 25

Fünfter Abschnitt. Aufweisung der Stimmregister . . 29

Sechster Abschnitt. Zeit des Anfanges und Unterbrechung der Studien . . . . . . . . . . . . . 39

Siebenter Abschnitt. Gesundheitspflege der Stimme . 45

**Erster Theil.**

Theoretische Lehre.

Erster Abschnitt: Theorie der Tonbildung . . . 55

Haltung des Körpers . . . . . . . . . . . . . . . 55

Mundstellung . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 57

Athemholen . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 60

Bildung des guten Tones . . . . . . . . . . . . . 63

Kehlklang . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 64

| | Seite |
|---|---|
| Nasenklang | 67 |
| Gaumenklang | 68 |
| Intonation | 71 |
| Bildung des schönen Tones | 72 |
| **Zweiter Abschnitt: Theorie der Aussprache** | 74 |
| Bildung der Vokale und Diphthonge | 76 |
| Modifikationen der Vokale und Diphthonge im Gesange | 78 |
| Bildung der Konsonanten | 84 |
| Modifikationen der Konsonanten im Gesange | 88 |
| Aussprache der Silben und Worte | 90 |
| Fehler der Aussprache | 93 |
| Der prosodische Accent | 96 |
| **Dritter Abschnitt: Theorie des Tonschwellens und der Verbindung der Töne** | 99 |
| Messa di voce | 99 |
| Legato | 104 |
| Staccato | 105 |
| Portamento | 107 |
| Verbindung und Ausgleichung der Stimmregister | 116 |
| Register der Männerstimmen | 117 |
| Register der Frauenstimmen | 125 |
| **Vierter Abschnitt: Theorie der Betonung** | 133 |
| Betonung der Takttheile | 134 |
| Betonung der Taktglieder | 137 |
| Synkope | 140 |
| Vorschläge | 141 |
| Die deklamatorischen Accente | 142 |
| Marcato | 144 |
| Stentato | 145 |
| Martellato | 146 |
| **Fünfter Abschnitt: Theorie der Kehlfertigkeit** | 148 |
| Allgemeine Grundsätze der Kehlfertigkeit | 150 |
| Der lange Vorschlag | 153 |
| Der kurze Vorschlag | 156 |
| Der Doppelvorschlag | 159 |

Seite

Der Nachschlag . . . . . . . . . . . . . . . . . 161
Der Doppelschlag . . . . . . . . . . . . . . . 162
Der Triller . . . . . . . . . . . . . . . . . . 167
Der Mordenttriller . . . . . . . . . . . . . . 173
Die Trillerkette . . . . . . . . . . . . . . . . 174
Die Läufe . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 178
Die Molltonleiter . . . . . . . . . . . . . . . 181
Die chromatische Tonleiter . . . . . . . . . . . 183
Die Triolen . . . . . . . . . . . . . . . . . . 185
Die sprungweise fortschreitenden Passagen . . . . 189
Die Arpeggien . . . . . . . . . . . . . . . . . 194
Die Kadenzen . . . . . . . . . . . . . . . . . 197

## Zweiter Theil.

## Praktische Methode.

**Zur Einleitung.**

A. Einblick in das Wesen dieser Methode . . . . . 205
B. Prüfung des Schülers vor Beginn der Studien . . . 211

Erster Abschnitt: Egalisirung der Stimme und Uebung des Athems an Tönen von unverändert gleichem Stärkegrade . . . . . . . . . . 228

Das kunstgerechte Ein- und Ausathmen . . . . . 228
Das gleichmässig sanfte Ansingen und Aushalten . . 231
Die unverändert gleichmässige Lage aller Mundtheile . . . . . . . . . . . . . . . . 234
Weitere praktische Uebungen im Umkreis einer Terz 235
Uebungen im Umfange einer Quarte . . . . . . . 242
Die Hinzunahme neuer Töne . . . . . . . . . . 245
Hinzunahme von Tönen des zweiten Registers . . 253
Töne aus den zwei Registern der Frauenstimmen . 259
Uebungen im Umfange einer Septime und Oktave . 262
Der Triller . . . . . . . . . . . . . . . . . . 268
Doppelschlag . . . . . . . . . . . . . . . . . 270
Anwendung eines grösseren Stärkegrades (Mezzoforte) 274
Die gleichmässige Anwendung eines Forte . . . . 282

Seite

Das Studium leichterer Vokalisen . . . . . . . . . 285
Studien auf dem Vokale o . . . . . . . . . . . . 288
Studien des Staccato . . . . . . . . . . . . . . 292
Studien auf den Vokalen e, i, und u . . . . . . . 295
Das Athemholen in den Vokalisen . . . . . . . . . 300
Art und Dauer des Uebens . . . . . . . . . . . . 302

Zweiter Abschnitt: Nüancirung der Stimme und Uebung der Messa di voce, des Portamento und der Accentuation . . . . . . . . . . . . . . . 304
Uebungen im Crescendo . . . . . . . . . . . . . 304
Der Uebergang aus der Kopf- in die Bruststimme auf einem Tone . . . . . . . . . . . 307
Uebungen im Decrescendo . . . . . . . . . . . . 310
Studien des Portamento . . . . . . . . . . . . . 313
Portamento auf zwei Silben . . . . . . . . . . . 317
Studium der Messa di voce . . . . . . . . . . . 319
Der mehrmalige Wechsel der Register auf der Messa di voce . . . . . . . . . . . . . . . 324
Studien der Accentuation . . . . . . . . . . . . 328
Die besonderen Betonungen und Betonungsarten . 332
Marcato, Stentato und Martellato . . . . . . . . 334

Dritter Abschnitt: Der Gesang mit Worten . . . 340
Das Studium des Solmisirens, die Verbindung der Buchstaben zu Silben, der Silben zu Worten . . . . . . . . . . . . . . . 340
Die Solmisationssilben des Guido Aretino . . . . 342
Andere Arten der Solmisirung . . . . . . . . . . 348
Aussprache einzelner Silben und Worte . . . . . 350
Diphthonge und Umlaute . . . . . . . . . . . . . 352
Konsonantenanhäufung . . . . . . . . . . . . . . 354
Der prosodische Accent . . . . . . . . . . . . . 358
Mischung der Vokalfarben . . . . . . . . . . . . 360

Vierter Abschnitt: Abschluss der technischen Studien . . . . . . . . . . . . . . . . 376
Die Uebung der verschiedenen Gesangsmanieren und schwierigsten Koloraturen . . . . . 376

Seite

Triller . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 378
Vor- und Doppelschläge, Nachschläge u. Gruppetti 382
Die Triolen . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 391
Die Volatinen und Volaten . . . . . . . . . . . 393
Privatstudien . . . . . . . . . . . . . . . . . . 396
Die chromatischen Läufe . . . . . . . . . . . . 399
Die schwierigeren Arpeggiengänge . . . . . . . . 401
Uebungen im mehrstimmigen Gesange . . . . . . 406

**Dritter Theil.**

Vortragslehre.

**Zur Einleitung.**

A. Die geistigen Erfordernisse zu einem vollendeten Vortrage . . . . . . . . . . . . . 415
B. Die Entwickelung u. Förderung dieser Seelenkräfte 419
C. Die Wahl des Gesanglehrers . . . . . . . . . . 423
D. Aufgabe des Lehrers in Bezug auf die Anleitung zum Vortrage . . . . . . . . . . . 426

Erster Abschnitt: Die musikalische, deklamatorische und psychische Behandlung des Athems . . . . . . . . 432
Regeln für ein sinngemässes Athemholen . . . . . 434
Die seelische Bedeutung des Athems . . . . . . . 444

Zweiter Abschnitt: Die Tonfärbung, die Aussprache und Dynamik . . . . . 450
Nüancen des Tonkolorites . . . . . . . . . . . . 450
Aussprache der Konsonanten . . . . . . . . . . . 456
Anwendung der verschiedenen Stärkegrade . . . . 459
Die verschiedenen Accentuationsweisen . . . . . 463
Anwendung der verschiedenen Register . . . . . 467
Das Parlando im Gesange . . . . . . . . . . . . 469
Anwendung des Portamento . . . . . . . . . . . 470

Dritter Abschnitt: Die Aenderungen und Freiheiten beim Vortrage . . . . . 477
Aenderungen im Texte . . . . . . . . . . . . . . 477
Aenderungen in der Melodie . . . . . . . . . . . 483
Aenderungen im Rhythmus, Takt und Tempo . . . 494

Seite

Vierter Abschnitt: Die verschiedenen Style und Formen der Vokalmusik . . . 504
Die katholische Kirchenmusik . . . . . . . . . . . . 507
Die protestantische Kirchenmusik . . . . . . . . . . 509
Resultat für die Zwecke der Vortragslehre . . . . 514
Der französische Opernstyl . . . . . . . . . . . 516
Der italienische Opernstyl . . . . . . . . . . . 518
Der deutsche Opernstyl . . . . . . . . . . . . 521
Die Konzertmusik . . . . . . . . . . . . . . . 523
Die Kammermusik . . . . . . . . . . . . . . . 525
Das deutsche Lied . . . . . . . . . . . . . . . 525
Das Rezitativ . . . . . . . . . . . . . . . . . 527
Recitativo secco oder parlante . . . . . . . . . 528
Recitativo obbligato oder stromentato . . . . . . 531
Arie . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 543
Duette, Terzette und Ensemblestücke . . . . . . . 550

**Anhang:** Erklärung der italienischen Vortragsbezeichnungen . 552
Namenregister . . . . . . . . . . . . . . . . . 557

# Einleitung.

„Der Gesang ist unstreitig der erste Artikel in der ganzen Tonkunst, die Axe, um die sich Alles dreht, was Melodie, Modulation, Harmonie heisst. Alle Instrumente sind nur Nachahmungen des Gesanges. Der Gesang sitzt als König auf dem Throne und ringsum beugen sich alle Instrumente als Vasallen vor ihm. Die Menschenstimme ist ganz natürlich Urton und alle übrigen Stimmen der Welt sind nur ferner Nachhall dieser göttlichen Urstimme. Die Menschenkehle ist das erste, reinste und vortrefflichste Instrument in der Schöpfung!"

*Chr. Fr. Dan. Schubart.*

# Erster Abschnitt.

## Akustische Vorbegriffe.

„Die Stimme des Menschen, wie des Vogels, das Rollen des Donners, wie das Säuseln der Blätter — beruht durchaus auf denselben physikalischen Gesetzen.“

*M. J. Schleiden.*

Sicherlich wird Jedem, der sich der Gesangskunst widmen, diese wundermächtige Sprache in Tönen erlernen will, eine — wenn gleich kurze — Erklärung über das Wesen des Tones, welcher mit Recht der Stoff aller Musik genannt wird, wünschenswerth erscheinen. Deshalb hielt ich es nicht allein für zweckmässig, sondern sogar für nothwendig, in der Einleitung zu dieser Gesangschule zunächst einige Blicke auf das Gebiet der Akustik (der Lehre vom Hörbaren) zu werfen.

Wir werden jedoch nicht mit der Definition des Tones, sondern mit der des Schalles den Anfang machen müssen, da der Ton eben nur eine der verschiedenen Eigenschaften ist, die wir am Schall unterscheiden. Was ist also ein Schall? Die Akustik versteht darunter jeden Eindruck, den wir durch unser Gehörorgan empfangen, mit einem Worte — alles Hörbare. Das Geräusch, Getöse, Gerassel, Sausen, Zischen, Klirren, der Knall, Klang und Ton — dies Alles wird mit dem gemeinsamen Namen Schall bezeichnet.

Wodurch entsteht aber ein Schall? Durch die Vibrationsbewegung, d. h. das Schwingen oder Erzittern irgend

eines elastischen Körpers, der durch eine Kraft, einen Anstoss aus dem Zustande der Ruhe gebracht, nun schwingend nach Gleichgewicht strebt.

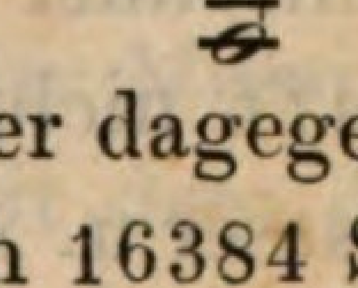
Ein jeder Körper, sei er fest oder flüssig, hart oder weich, ist mehr oder weniger elastisch, also auch einer hörbaren Vibration fähig. So geräth eine frei hängende Glocke oder eine gespannte Saite in Schwingungen, sobald sie angeschlagen wird. Zwei einfache Schwingungen, d. h. einen Hin- und Rückgang des vibrirenden Körpers nennt man einen Schlag. Durch diese Schwingungen oder Schläge wird nun die den Körper umgebende Luft als elastische Flüssigkeit gleichfalls in Vibration versetzt, und indem sie sich abwechselnd verdichtet und verdünnt, setzt eine Luftwelle die andere in Schwingung und so gelangt der Schall bis zu unserm Ohre, wenn wir uns im Bereiche der vibrirenden Luft befinden. Die Empfindung des Hörens ist also eine Wirkung der tönenden Luftschwingungen auf unsere Gehörnerven.

Die Gleichförmigkeit oder Ungleichheit der Schwingungen, die Regelmässigkeit oder Gesetzlosigkeit in ihrer Aufeinanderfolge, die längere oder kürzere Dauer der Vibration, so wie der Grad der Stärke des Anstosses — das sind eben die besondern Eigenschaften, die wir am Schall unterscheiden. Ihnen entsprechen denn auch die oben angeführten Begriffe: Geräusch, Getöse u. s. w. Wir wollen dies gleich näher erörtern.

Entsteht der Schall durch eine Reihe unbestimmt wechselnder und ganz unregelmässig aufeinanderfolgender Schläge eines vibrirenden Körpers, so nennt man ihn Geräusch, Getöse oder Knall, je nachdem er schwächer oder stärker, schnell vorübergehend oder andauernder erscheint. Wenn die Schwingungen dagegen in einerlei Geschwindigkeit, d. h. regelmässig, in bestimmten kurzen Zwischenräumen einander folgen, so vernimmt unser Ohr einen Klang. Wird der Klang gemessen, d. h. seine Höhe oder Tiefe ins Auge gefasst, so heisst er Ton. Der Ton ist demnach ein Klang von erkannter Höhe. —

Wovon hängt aber die Höhe oder Tiefe eines Tones ab? Einzig und allein von dem Schnelligkeitsgrade der Schwingungen des ihn erzeugenden Körpers. Je schneller die Schläge eines vibrirenden Körpers aufeinanderfolgen, um so höher ist der Ton, den sie hervorrufen, — oder, sobald wir vergleichsweise von zwei Tönen sprechen: ein Ton ist höher, als ein anderer, wenn der Körper, dessen Vibration er seine Entstehung verdankt, in derselben Zeit eine grössere Anzahl von Schwingungen macht.

Nun ist aber die Vibrationsbewegung, wie Alles in der Natur, bestimmten Gesetzen unterworfen. So ergiebt z. B. die doppelte Zahl von Schlägen eines Körpers genau die höhere Oktave eines durch halb so viel Schläge in derselben Zeit entstandenen Tones. Und eben dieses rein mathematische Verhältniss ruft in uns das Gefühl des Einklanges, des Unisono hervor.

Das menschliche Ohr hat jedoch natürlich seine Grenzen. Eine zu langsame Vibrationsbewegung — bei der die Schwingungen dem Auge noch sichtbar bleiben — ergiebt für das Ohr das gleiche Resultat, wie ein zu schnelles Vibriren: in beiden Fällen hören wir keinen Ton mehr. Wie weit sich nun der Umkreis der für unser Ohr noch unterscheidbaren Töne ausdehnt, lässt sich schwer mit Sicherheit bestimmen. *Chladni* hält einen Ton, der durch 30—32 einfache Schwingungen in einer Sekunde erzeugt wird, für den tiefsten, noch erkennbaren. Es wäre dies ein *C*, welches zwei Oktaven tiefer klänge, als: . Für den höchsten unterscheidbaren Ton erklärt er dagegen das neun Oktaven höher gelegene *C*, welches durch 16384 Schwingungen oder 8192 Schläge in der Sekunde hervorgebracht wird. Dieser Ton würde demnach drei Oktaven höher klingen, als: . Somit wäre von *Chladni* u. A. der Umkreis aller vernehmbaren Töne auf den Raum von neun Oktaven ausgedehnt.

*Savart* hat jedoch gezeigt, dass das menschliche Ohr noch weit tiefere Töne, z. B. solche zu unterscheiden im Stande sei, die durch nur 7—8 Schläge in einer Sekunde entstehen, während er andererseits einen durch 24000 Schläge (also 48000 einfache Schwingungen) hervorgerufenen Ton noch nicht einmal für den höchsten erkennbaren Ton hält. Auch *Joh. Müller* ist der Meinung, dass es noch jenseits dieser Grenzen hörbare Töne giebt. Doch wird natürlich nicht jedes Ohr fähig sein, solchen Tonunterschieden zu folgen; ja, es ist erwiesen, dass Viele einen Ton schon nicht mehr mit ihrem Gehöre wahrnehmen können, der durch 30000 Schwingungen eines Körpers in der Sekunde erzeugt wird.

Aus dieser ungeheuern Masse möglicher Töne entlehnt die Tonkunst allerdings nur einen kleinen Theil für ihre Zwecke (nach *Marx* nur 94, vom tiefsten oben bezeichneten *C* bis zum viergestrichenen *b*), und wir haben in der That an dem grossen Umkreise von Tönen, welchen unsere verschiedenen Saiten- und Blasinstrumente, so wie die menschliche Stimme klar und deutlich unterscheidbar hervorzubringen vermögen — vollauf genug.

Wir erwähnten schon oben, dass es eines Mediums bedarf, um die Schwingungen des tönenden Körpers fortzupflanzen und bis zu unserm Ohre zu tragen, wenn wir den Ton hören sollen. Dies führt uns zur Unterscheidung von selbsttönenden und mittönenden Körpern. Die Ersteren erregen die Tonbewegung und theilen sie alsdann den Letzteren mit. Die Glocke und die ausgespannte Saite waren die tonangebenden, also selbsttönenden Körper — die Luft pflanzte den Ton nur fort, und war somit resonirender oder mittönender Körper. Uebrigens ist die Luft nicht das einzige, schallleitende Medium (z. B. auch das Wasser u. A. m.), jedenfalls aber das wichtigste und hauptsächlichste.

Dass die Schnelligkeit der Vibration bei den mittönenden Körpern vollkommen dieselbe bleiben muss, wie bei den tongebenden, liegt auf der Hand, weil ja sonst der Ton bei seiner Fortpflanzung höher oder tiefer lauten müsste, als bei seinem Entstehen.

Oft ist die Luft selbst der primitiv tönende Körper, wie z. B. in den meisten Blasinstrumenten. Sie geräth nämlich der Länge des Instrumentes nach vor- und rückwärts in Schwingungen, welche eben den Ton erzeugen. Ein solcher Hin- und Rückgang der Luftsäule entspricht als Längenschwingung (Longitudinalvibration) der Querschwingung (Transversalvibration) der Saite. Ist die Schnelligkeit der Schwingungen dieselbe, so muss der Saitenton dem Luftton an Höhe vollkommen gleich sein.

Wie die Höhe und Tiefe des Tones einzig und allein von dem Schnelligkeitsgrade der Schwingung abhängt, so wird seine Reinheit nur durch die mehr oder weniger vollkommene Gleichförmigkeit der Vibrationsbewegung bedingt. Schwieriger ist die Ursache der Stärke (Quantität) und Klangfarbe (Qualität) zu ergründen. Die Stärke des Tones beruht sowohl auf dem Grade der Kraft des Anstosses, als dem Grade der Elastizität — überhaupt der Beschaffenheit des schwingenden Körpers. Die Klangfarbe der Töne hängt ebenso von der Verschiedenheit der Form oder des Baues (Struktur), als auch von dem Stoffe des tönenden Körpers ab. Was den Stoff anlangt, so scheint sogar die Rangordnung der Naturreiche, wie *P. Singer* bemerkt, einen bedeutenden Einfluss auszuüben: „Dass die durch die Menschenstimme hervorgebrachten Töne (bei gehöriger Vollkommenheit) die edelsten sind, ist ausser allem Zweifel. Doch ergiebt sich auch ein grosser qualitativer Unterschied der Töne, je nachdem die sie hervorbringenden Instrumente aus dem Thierreiche, Pflanzenreiche oder Mineralreiche ganz oder zum Theile genommen sind. Man vergleiche nur die Töne von Darmsaiten mit jenen der Stahl- oder Messingsaiten, und den Klang der Holzblasinstrumente mit dem der Blechinstrumente.“ So weit *Singer*. Wir dürfen jedoch eine Hauptursache der Klangfarbe nicht unerwähnt lassen, nämlich die Art und Weise, wie das Instrument zum Klingen gebracht wird. Gebt dasselbe Instrument einem Virtuosen, was ihr so eben von einem Stümper behandeln hörtet, und ihr werdet glauben, ein anderes Instrument zu hören. Wie sehr bei der Klangfarbe des

Gesangtones die Kunst seine Stimmmittel richtig zu behandeln maassgebend ist, werden wir später zu erörtern Gelegenheit haben.

Diese kurzen akustischen Andeutungen müssen hier genügen. Wissbegierige Leser werden in physikalischen Werken, insbesondere in *Pouillet's* Lehrbuch der Physik, herausgegeben von *Joh. Müller*, die gründlichste und umfassendste Belehrung finden. Empfehlenswerth ist auch eine neuerdings erschienene kleine Brochüre: Akustische Briefe für Musiker und Musikfreunde von *Richard Pohl*. —

---

## Zweiter Abschnitt.

### Anatomisch-physiologische Vorkenntnisse.

„L'action vitale a ses secrets, que la mort n'a jamais pu divulguer à la science."

*Stéphen de la Madelaine.*

Nach den vorausgegangenen Bemerkungen über die Entstehung und das Wesen des Tones im Allgemeinen, können wir nun zu demjenigen Tonwerkzeuge speziell übergehen, dessen Gebrauch und Behandlung wir in diesem Buche nach allen Seiten hin darzustellen haben — zur menschlichen Stimme.

Man theilt die verschiedenen, bei dem wunderbaren Stimmmechanismus thätigen Organe am Besten in zwei Klassen ein. In die erste Klasse gehören die vor und bei der Entstehung des Gesangtones betheiligten Organe — die Lungen, die Luftröhre, der Kehlkopf und der Kehldeckel, in die zweite Klasse diejenigen Theile des Stimmapparates, welche den Ton, nachdem er entstanden, weiter ausbilden und modifiziren — der Schlund, der harte und weiche Gaumen, die Zunge, die Zähne und Lippen.

Wir wollen nun die einzelnen genannten Organe in ihrem Bau und ihren Verrichtungen näher ins Auge fassen. Es ist dies keineswegs überflüssig und unnöthig, wie man oft behaupten hört. Wenn der Pianist, der Klarinettist — überhaupt ein jeder Instrumentalkünstler sein Instrument in allen Theilen auf das Genaueste kennen muss, um es richtig behandeln zu können — warum sollte nur der Sänger in völliger Unkenntniss über den Bau der Stimmorgane und ihre Thätigkeit bleiben dürfen?

Machen wir also den Anfang mit der ersten Klasse der Stimmorgane:

Die Lungen, eine schwammige und elastische Masse in den beiden Seiten der Brusthöhle, sind insofern zuerst unter den Stimmwerkzeugen aufzuführen, als sie die zum Singen, wie zum Leben unentbehrliche Luft in sich aufnehmen und wieder ausströmen. Der Prozess des Ein- und Ausathmens (Inspiration und Exspiration) geschieht durch die abwechselnde Erweiterung und Verengerung der Brusthöhle. Die Luft dringt nämlich, sobald sich die Brustwände ausdehnen, durch die Luftröhre und ihre Zweige bis in die Lungenzellen ein, so dass sich die Oberfläche der Lungen den Wänden der Brusthöhle vollkommen anschliesst. Das Zwerchfell, ein Muskel zwischen Brust und Magen, dient beim Einathmen noch ganz besonders zur Erweiterung der Brusthöhle, indem es (im gewöhnlichen Zustande erschlafft und nach oben geneigt) zuerst in eine flache Lage tritt, sodann aber sich nach unten wölbt, wodurch natürlich der Raum für die Ausdehnung der Brusthöhle beträchtlich vergrössert wird. Das Ausathmen folgt unmittelbar dem Aufhören der Inspiration. Die ausgedehnten Rippen kommen wieder in ihre natürliche Lage, das Zwerchfell tritt in die Höhe und verengert, indem es seine frühere Stellung einnimmt, die Brusthöhle auch nach unten. Die Luft entweicht aus den Lungenzellen und nimmt durch die Luftröhre, den Kehlkopf, die Mund- und Nasenhöhlen ihren Ausweg. — Die Lungen sind jedoch niemals durchaus luftleer und enthalten bei Erwachsenen durchschnittlich beständig 100—110 Kubikzoll Luft, die durch jedes einzelne

Ein- und Ausathmen nur theilweise vermehrt oder vermindert wird. Nach *Davy* bleiben bei möglichst starkem Ausathmen noch 35, nach gewöhnlichem Ausathmen noch 100 K. Z. Luft in den Lungen. *Herbst* fand, dass Erwachsene bei ruhigem Einathmen 20—25 Kubikzoll aufnehmen und etwa ebenso viel exspiriren. Doch können, wie *Krause* in seiner Anatomie bemerkt, die Lungen zu der in ihnen vorhandenen Luft noch 60—140 K. Z. einathmen und so mit 170—250 K. Z. Luft angefüllt sein.

Die Luftröhre ist eine aus etwa 17—18 knorpligen Reifen und einem häutigen Schlauche bestehende Röhre, die sich an ihrem unteren Ende in zwei Aeste (Bronchien) theilt, von denen jeder wieder in mehrere Zweige verläuft, welche in der inneren Seite der Lungen münden. Die knorpligen Ringe der Luftröhre, welche hinter dem Brustbeine emporsteigt und vorne mitten im Halse im Kehlkopf endigt, sind nach hinten nicht geschlossen, sondern bilden vielmehr die Gestalt eines C. Die offenen Enden sind durch quere Fleischfasern verbunden, hinter welchen die Speiseröhre hinabläuft. Die elastischen Knorpel der Luftröhre gestatten eine Erweiterung und Wiederverengerung derselben und nicht minder eine Ausdehnung in die Länge und Verkürzung. Die Luft strömt, wie wir bereits bemerkten, aus den Lungen durch die Luftröhre in den Kehlkopf, den obersten Theil, das Ende der Luftröhre, welchen wir jetzt als den wichtigsten Theil des Stimmapparates genau beschreiben wollen. Die Lungen und die Luftröhre als Kanal bilden die vor der Entstehung des Tones thätigen Organe, ohne welche jedoch an eine Erzeugung des Tones natürlich nicht zu denken ist.

Der Kehlkopf (larynx) ist ein ungleich vierseitiger, aus Knorpeln, Bändern, Muskeln und einer Schleimhaut gebildeter hohler Körper, welcher zum Durchgange der Luft zu den eigentlichen Athmungsorganen, vorzüglich aber auch zur Hervorbringung der Stimme, als Stimmorgan dient. Seine Lage ist in der Mitte des vorderen Halses unter dem Zungenbeine und der Zungenwurzel. Mit dieser hängt er nach oben, mit der Luftröhre aber nach unten zusammen und wird des-

halb auch Luftröhrenkopf genannt. Man kann sein Hervorragen, sein Auf- und Absteigen fühlen und theilweise auch mit dem Auge wahrnehmen. Beim männlichen Geschlechte liegt der Kehlkopf etwas tiefer abwärts am Halse, als beim weiblichen, und ist nach *Krause* meistens 1 $\frac{1}{2}$ Zoll hoch und breit, von vorne nach hinten zu aber 1 $\frac{1}{4}$ Zoll dick; bei den Frauen hingegen in allen Dimensionen etwa um $\frac{1}{3}$ kleiner.

Die vier Knorpel, welche den Kehlkopf bilden, heissen: der Ringknorpel, der Schildknorpel und die beiden Giessbeckenknorpel. Auf dem Ringknorpel ruhen die andern, er ist deshalb als die Basis des ganzen Kehlkopfes zuerst zu nennen. Sein vorderer Theil ist dünn und niedrig, während seine hintere Wand viel höher ist und fast die ganze Rückseite des Kehlkopfes einnimmt. Der Schildknorpel liegt auf dem vorderen Theile des Ringknorpels und bildet sowohl die Vorderwand, als die beiden Seitenwände des Kehlkopfes. Er ist natürlich viel breiter und auch höher, als der Ringknorpel, und besteht aus zwei viereckigen Tafeln, die in der Mitte unter einem stumpfen Winkel sich zu einer Masse vereinigen. Der obere Rand dieses Winkels ragt beim Manne an der Vorderfläche des Halses hervor und ist von aussen deutlich fühlbar und unter dem Namen Adamsapfel bekannt. Noch muss erwähnt werden, dass da, wo sich die Vorderwand mit den Seitenwänden verbindet, auf jeder Seite eine knorplige Verlängerung des Schildknorpels emporsteigt. Beide sind mit dem darüber gelegenen Zungenbein verbunden und heissen die oberen Hörner des Schildknorpels. Zwei ähnliche kurze Auswüchse befinden sich auf beiden Seiten da, wo der auf dem Ringknorpel liegende Schildknorpel seinen unteren Rand mit der Seitenwand verbindet; diese heissen die unteren Hörner des Schildknorpels. — Die beiden Giessbeckenknorpel haben ungefähr die Gestalt von zwei schiefen, dreieckigen Pyramiden und sitzen mit ihrer Grundfläche auf dem oberen Rande der hinteren Wand des Ringknorpels, wo sie durch bewegliche Gelenke befestigt sind.

Diese vier, sämmtlich nach ihrer Gestalt benannten Knorpel bilden nebst ihren Bändern und Muskeln eine vollständige

Höhle, welche vorne und zu beiden Seiten vom Schildknorpel, hinten von dem breiten Theile des Ringknorpels und den beiden Giessbeckenknorpeln geschlossen, nach oben und unten aber offen ist. Die obere Oeffnung führt in die Mundhöhle, während die untere sich in der Luftröhre fortsetzt. Die innere Fläche dieser Höhle ist mit einer sehr reizbaren Schleimhaut überzogen, welche eine Fortsetzung der Zungenhaut bildet und in die Luftröhrenhaut übergeht. Von jedem der beiden Giessbeckenknorpel (und zwar von der Vorderseite) gehen nun zwei sehnige, sehr elastische Bänder vorwärts und etwas abwärts zur Mitte des Schildknorpels in den Winkel, den seine beiden Hälften bilden — zusammen also vier Bänder, ein unteres und ein oberes Paar. Die beiden unteren Bänder heissen die Stimmritzenbänder und die zwischen ihnen geöffnet bleibende, schmale und längliche Spalte, welche hinten enger, vorne aber etwas breiter und ausgeschweift erscheint — wird die Stimmritze (glottis) genannt. Wir nennen mit *Liskovius* das untere Bänderpaar ausschliesslich Stimmritzenbänder (auch wohl Stimmbänder), bezeichnen dagegen die beiden oberen, etwa 5 Linien höher gelegenen Bänder mit dem Namen der Taschenbänder. Es befinden sich nämlich zwischen den beiden Bänderpaaren zwei, durch die Falten der bereits genannten Schleimhaut gebildete, sackartige Höhlen, welche die Taschen des Kehlkopfes heissen (ventriculi Morgagni). Die beiden unteren Falten der Schleimhaut werden Stimmhäute genannt.

Die Bewegungen des ganzen Kehlkopfes und seiner einzelnen Knorpel bewirken natürlich wesentliche Veränderungen der Gestalt und des Durchmessers der Stimmritze, indem diese verlängert werden kann, wobei zugleich die Stimmbänder gespannt werden, oder auch unter Erschlaffung der Bänder verkürzt, auch der Breite nach erweitert oder verengert wird — Modifikationen, die von grösstem Einfluss auf die Vibration der durch die Stimmritze dringenden Luftwellen sind und namentlich die verschiedene Tonhöhe bedingen. Denn die menschliche Stimme entsteht im Kehlkopfe und zwar in der Stimmritze. Was aber das Tongebende,

— ob die vibrirenden Bänder der Stimmritze oder die Luft — scheint trotz zahlloser Experimente unserer grössten Physiker und Physiologen bis heute noch nicht festgestellt. Wir kommen weiter unten noch einmal darauf zurück.

Die Stimmritze ist etwa 8—10 Linien lang, in querer Richtung 1—1½, vorn und hinten 2—3 Linien breit, kann aber durch Erschlaffung und Anspannung ihrer Bänder, wie gesagt, erweitert und verengert werden. — Noch müssen wir eine Beschreibung des Kehldeckels hinzufügen, ehe wir mit dem Kehlkopfe zu Ende sind.

Der Kehldeckel, auch Stimmritzendeckel (epiglottis) genannt, ist eine elastische, oben breit und abgerundete, unten schmale Knorpelplatte, deren Wurzel an beiden Seiten im Winkel des Schildknorpels über den oberen Bändern befestigt ist. Ausserdem hängt er auch mit dem Zungenbeine zusammen, so dass eine jede Bewegung der Zunge, vermöge der sich auf der Fläche des Kehldeckels fortsetzenden Zungenhaut augenblicklich eine Bewegung des Kehldeckels veranlasst. Gewöhnlich, d. h. bei ruhiger Lage der Zunge, ist der Kehldeckel aufwärts gerichtet und in seinem oberen Theile etwas nach vorne gebogen. Dagegen begiebt er sich beim Niederschlucken der Speisen und Getränke in eine horizontale Stellung und leitet, indem er sich über die Stimmritze legt, die Nahrungsmittel über sich hinweg, gegen die hintere Wand des Schlundes hin, damit sie in die Speiseröhre und nicht in die Luftröhre gelangen. Diese Veränderung des Kehldeckels bewirkt einzig und allein die Zungenwurzel, indem sie ihn nach rückwärts drängt.

Wir gehen nun zu der zweiten Klasse der Stimmorgane über, welche den Ton nach seinem Entstehen weiter ausbilden und modifiziren, d. h. zu den verschiedenen Theilen der Rachen- und Mundhöhle.

Der Schlund (pharynx) ist ein dem Kehlkopfe gegenüber liegender muskulöser und häutiger Kanal zwischen der Gaumendecke und Speiseröhre. Er steht nicht allein mit der Mundhöhle, sondern auch mit den beiden Nasenhöhlen (choanae) in Verbindung. Durch den Schlund gehen, wie ich

schon oben anführte, die Speisen in die hinter der Luftröhre hinablaufende Speiseröhre.

Der harte Gaumen ist die Fortsetzung des Oberkiefers und erscheint als eine knöcherne, mit einer weichen Schleimhaut überzogene Decke, welche sehr viel zur Resonanz des Tones beitragen muss. Der Gaumen bildet eine horizontale Scheidewand zwischen den Nasenhöhlen und der Mundhöhle, deren Dach er ausmacht. An den harten Gaumen schliesst sich der weiche Gaumen, das sogenannte Gaumensegel an, und zwar weiter hinten im Munde, nach dem Schlunde zu. Sein mittlerer, herabhängender Theil, das Zäpfchen genannt, ist ein kegelförmiger, vorzüglich durch angehäufte Schleimdrüsen und einen Muskel gebildeter Vorsprung, der sich sehr frei bewegen kann. Das Zäpfchen kann sich der Mundhöhle zuneigen, sich rückwärts an die Schlundwand lehnen, endlich auch ganz in sich zusammenziehen. Auf beiden Seiten des Zäpfchens hat das Gaumensegel zwei bogenförmige Falten (eine vordere und eine hintere), welche die Gaumenbögen heissen. In dem fast dreieckigen Raume zwischen diesen beiden Bögen liegen auf der rechten und linken Seite die Mandeln, welche die Schlundhöhle gleichsam von der Mundhöhle scheiden.

Die Zunge hat eine längliche, abgerundet viereckige und plattgedrückte Gestalt. Ihr hinterer dicker Theil heisst die Zungenwurzel und hängt, wie schon bemerkt wurde, mit dem Kehldeckel und dem Zungenbeine zusammen. Ihre obere konvexe Fläche, der Zungenrücken, liegt völlig frei. Unter der dünneren und abgerundeten Zungenspitze, zeigt sich in der Mitte eine Schleimhautfalte, das Zungenbändchen genannt. Das Zungenbein ist ein ausser unmittelbarer Berührung mit andern Knochen stehender kleiner Knochen, von der Gestalt eines U, der zwischen Muskeln unter dem Unterkiefer liegt.

Die Bewegungsfähigkeit der Zunge ist ganz ausserordentlich. Sie kann ausgestreckt und zurückgezogen, breiter und kürzer, spitzer, schmaler, länger und dicker gemacht, gegen den Bogen der Mundhöhle und gegen das Zungenbein herab-

gezogen, endlich auch hohl gelegt, oder gegen den harten Gaumen hinaufgehoben werden. Deshalb ist aber auch die Haltung der Zunge (wie wir bei der Lehre von der Tonbildung ersehen werden) von der grössten Wichtigkeit beim Gesange, ja man kann behaupten, dass die meisten Fehler der Tonbildung durch eine fehlerhafte Lage der Zunge entstehen.

Die Beschaffenheit der Zähne und Lippen, die auch ihren Antheil an der Modifikation des Tones haben, ist zu bekannt, als dass sie hier näher beschrieben werden müssten. Vollständige und gleichmässig gewachsene Zähne werden der Resonanz des Tones förderlich sein, während jede etwaige Schärfe durch die weichen Lippen gemildert wird.

Nachdem wir so den Bau der einzelnen beim Gesange thätigen Organe näher kennen gelernt haben, drängen sich uns die Fragen auf: In welcher Weise wirken nun die gesammten Theile des Stimmapparates zusammen? Wie entsteht die Stimme? Was ist das eigentlich Tönende? Dass die Beantwortung dieser Fragen eine sehr schwierige, wenn überhaupt mögliche, ist — beweiset schon die gänzliche Verschiedenheit der Ansichten unserer grössten Physiker, Akustiker, Physiologen und Gesangmeister über den Ursprung des Gesangtones. Früher glaubten Viele, dass der Ton beim Ausströmen der Luft aus den Lungen schon in der Luftröhre entstehe, während jetzt wohl allgemein der Kehlkopf für den eigentlichen Sitz der Stimme gehalten wird. Da soll es nun aber, nach der Meinung der Einen, das obere Bänderpaar (die Taschenbänder), nach der der Andern das untere Bänderpaar (die Stimmbänder) — bald sollen es alle Beide sein, welche beim Durchdringen der Luft in Schwingungen versetzt, den Ton erzeugen. Wieder Andere sagen, die Luft sei das primitiv Tönende, sie bringe bei ihrem Durchgange durch die Stimmritze den Ton hervor. Neuerdings wurde sogar (abweichend von der allgemeinen Ansicht) behauptet, der Ton entstehe erst im Munde durch das Anprallen der dem Kehlkopfe entströmenden Luftwellen: — ja man hat die Entstehung des Tones selbst bis zwischen die Lippen verlegen wollen! — Da

giebt es kein Saiten-, kein Blasinstrument, mit dem das menschliche Stimmorgan nicht verglichen worden wäre, selbst die Pauke hat durch ihre zitternde Bewegung eine Analogie mit den schwingenden Membranen (Stimmbändern) veranlasst. Die Ansicht *Joh. Müller's*, dass die Bildung der Töne im Kehlkopfe der in Zungenpfeifen ganz analog sei, scheint der Wahrheit am nächsten zu kommen und hat sich in neuester Zeit auch am meisten Geltung verschafft. —

Man experimentirte mit den ausgeschnittenen Kehlköpfen lebloser Körper; man bildete künstliche Kehlköpfe mit Stimmbändern von Kautschuk oder thierischen Membranen; man unternahm Vivisektionen an Hunden, deren Stimmritze man durch einen Einschnitt zwischen Schildknorpel und Zungenbein bloss legte, um so die Schwingungen der Stimmbänder zu beobachten; man benutzte schlimme Halskrankheiten des Menschen zu einem Blicke in die Stimmorgane, ja sogar verunglückte Selbstmordsversuche wurden von den Aerzten zum Nutzen der Wissenschaft ausgebeutet. — So hat man denn in Wahrheit alle erdenklichen Mittel aufgesucht, um das Wesen der Stimme, das geheime Wirken aller Theile des kunstvollen Stimmmechanismus zu ergründen, — und doch ist das Räthsel nicht vollständig gelöst worden, da man die Funktionen der Organe im gesunden und lebendigen Körper eben nicht belauschen kann. Nichts desto weniger danken wir den rastlosen Forschungen vieler ausgezeichneter Männer, neben mancherlei zweifelhaften Hypothesen, doch auch Resultate von grösster Wahrscheinlichkeit. Diese wollen wir hier in Kürze zusammenstellen und als erwiesen annehmen, da es doch nothwendig ist, sich einen bestimmten Begriff von der Entstehung des Gesangtones zu machen.

Die Stimmritze ist der eigentliche Sitz der Stimme. Sie ist beim Einathmen weiter, beim Ausathmen enger. Sind die Stimmritzenbänder nicht gespannt, ist die Stimmritze weit offen und die Luft wird ohne alle Anstrengung und Kraftaufwand aus den Lungen emporgetrieben, so erzeugt sie keinen Schall, streicht vielmehr wie der Wind durch ein offenes Fenster. Ein deutlich hörbarer

Schall entsteht dagegen, selbst wenn die Stimmritze ganz geöffnet ist, sobald die Luft z. B. nach heftigem Laufen oder beim Schluchzen mit Gewalt ausgestossen wird. Ist aber die Stimmritze verengt, indem die Stimmbänder sich einander genähert haben oder einigermaassen gespannt sind, so versetzt die Luft, schon indem sie mit weniger Kraft aus den Lungen emporgetrieben und durch die Stimmritze gepresst wird, selbsttönend die Stimmbänder in klingende Erzitterung. Der so entstandene Ton wird von den übrigen Theilen der Rachen- und Mundhöhle, dem Schlunde, dem Kehldeckel, dem harten und weichen Gaumen, der Zunge, den Lippen und Zähnen weiter ausgebildet und modifizirt. — Je weiter die Stimmritze, desto tiefer, je enger sie ist, desto höher wird der Ton sein. Doch kann der Ton auch bei sonst gleichen Umständen durch einen stärkeren Luftantrieb höher werden.

Je höher der Kehlkopf steht, desto enger wird die Stimmritze, mithin steigt er normal bei jedem höheren Tone mehr empor, und sinkt bei jedem tieferen Tone, um zur Erweiterung der Stimmritze beizutragen. — Die Stärke des Tones hängt ebensowohl von der Kraft des Luftantriebes, als von der Resonanz in allen benachbarten Theilen ab, denen sich natürlich die Vibration der Luft mittheilt. Schon *Albrecht von Haller* gab die folgende Definition der Stimme: „Stimme nennen wir den klingenden Weg oder Lauf, den die Luft durch die Luftröhrenspalte (Stimmritze) nimmt. Sie stösst dabei dergestalt an die Wände dieser Ritze an, dass nicht nur die Wände selbst, sondern auch zugleich die Knorpel des Luftröhrenkopfes und endlich die Knochen des Kopfes, der Brust und des ganzen Körpers Bebungen machen.“ Der Umfang der Stimme hängt von der Nachgiebigkeit und Dehnbarkeit des Kehlkopfes, der Wohlklang von der gleichmässigen Glätte und Rundung aller Theile der Rachen-, Mund- und Nasenhöhle, die Gewandtheit der Stimme aber von der Beweglichkeit des Kehlkopfes und seiner Muskeln ab, welche freilich durch Uebung sehr gefördert werden kann. —

Was schliesslich die Entstehung der beiden Stimmre-

gister, der Brust- und Falsetttöne anlangt, so wollen wir hier noch einiger der wesentlichsten Hypothesen Erwähnung thun, — können jedoch nicht verhehlen, dass uns das Geheimniss des hier obwaltenden verschiedenen Mechanismus noch keineswegs völlig ergründet zu sein scheint. *Mayer* lehrt, dass die Brusttöne von dem unteren, die Falsetttöne von dem oberen Bänderpaare hervorgebracht würden; *Lehfeldt* behauptet, bei den Brusttönen schwänge das Ganze, bei den Falsetttönen nur ein Theil der Stimmbänder. *Joh. Müller* schliesst sich dieser Ansicht an, indem er sagt: „Bei den Falsetttönen schwingt der innere oder Randtheil der Bänder, bei der Bruststimme schwingen die Bänder in ihrer ganzen Breite und mit ihren Membranen." — Am meisten Wahrscheinlichkeit scheint uns die Ansicht von *Liskovius* zu haben, dass bei der Bruststimme die Bänder erschlafft, bei den Falsetttönen aber gespannt sind, so dass bei den Brusttönen die verschiedene Höhe einzig und allein durch gegenseitige Annäherung oder Entfernung der Stimmbänder, bei den Falsetttönen aber nicht blos hierdurch, sondern auch zugleich durch mehrere oder mindere Anspannung der Bänder bewirkt wird. —

Wer sich auf dem anziehenden Gebiete der Physiologie der Stimme genauer orientiren und gründlicher unterrichten will, dem seien die nachstehenden ausgezeichneten Werke bestens empfohlen: *Joh. Müller's* Handbuch der Physiologie des Menschen; *Liskovius*, Physiologie der menschlichen Stimme und *Strodtmann's*: Anatomische Vorhalle zur Physiologie der Stimme und der Sprachlaute.

# Dritter Abschnitt.

## Nothwendige Erfordernisse zum Studium des Gesanges.

„Sehr schwer ist die Entscheidung, wie weit die Anlage eines Menschen reicht, was man von ihrer Ausbildung zu hoffen hat, wieviel vom Menschenleben und seiner Bestimmung man ihr anvertrauen darf."

*A. B. Marx.*

Eine jede Kunst setzt bei Demjenigen, der sich ihr zu widmen beabsichtigt, eine gewisse Befähigung, ein natürliches Talent voraus. Fehlen diese Grundbedingungen, die erst zum Studium einer der schönen Künste berechtigen, so wird selbst der eisernste Fleiss und die grösste Ausdauer das mangelnde Talent nicht zu ersetzen vermögen und die Resultate eines unter solchen Umständen unternommenen Studiums können niemals erfreuliche, geschweige denn vollkommen befriedigende werden. So erfordert natürlich auch die Kunst des Gesanges eine reiche Mitgift der Natur, ohne welche es misslich erscheint, die schwierige Laufbahn des Sängers zu betreten.

Wir wollen hier — so unläugbar es ist, dass dem Gesange selbst bei der grössten Schönheit der Stimme seine wahre Bedeutung, sein eigentlichster Zauber abgehen wird, wenn dem Sänger nicht ein reger Verstand, ein tiefes Gefühl und eine lebendige Phantasie innewohnt — vor der Hand nicht die geistige, sondern nur die körperliche Begabung des Sängers ins Auge fassen, und uns die Besprechung der geistigen Fähigkeiten für den ästhetischen Theil dieses Buches vorbehalten.

Drei Anforderungen sind es, die wir an den Gesangschüler stellen müssen, will er irgend einen Erfolg seiner Studien erlangen, nämlich: eine kräftige Brust und gesunde Lungen, ein gutes, musikalisches Gehör und eine

schöne, umfangreiche Stimme. Betrachten wir diese nothwendigen Bedingnisse etwas näher: *)

Eine hohe, gewölbte Brust gewährt den Lungen den freiesten Raum zu ihrer Ausdehnung und zur Aufnahme eines grossen Quantums von Luft, während eine enge und eingedrückte Brusthöhle das im Gesange unvermeidliche Aushalten langer Töne, welche vom *pianissimo* ausgehend, nach und nach zu mächtiger Kraft anwachsen, endlich aber wieder im leisen Hauche erlöschen sollen — unmöglich macht. Engbrüstigkeit steht mit Kurzathmigkeit im nächsten Zusammenhange, und ist der Prozess des Athmens gehemmt, wie kann man da vom Gesangstudium Resultate hoffen? Die Stimme wird bei einiger Anstrengung erzittern und das tiefe Athemholen nicht ohne Schmerzen erfolgen. Deshalb sollte Niemand sich auf Stimmübungen einlassen, der nicht ganz gesunde Brust und Lungen hat. — Natürlich ist das Vermögen, Töne lange auszuhalten, auch sehr (oder ganz) Sache der Uebung und es darf eine anfängliche Unfähigkeit in diesem Punkte bei sonst gesunden Respirationsorganen nicht von dem Studium des Gesanges abhalten. Eine zweckmässige Anleitung in Betreff des Ein- und Ausathmens hat oft den erstaunlichsten Erfolg und darf mit Recht (wie es auch sogar von Aerzten geschieht) als ein Kräftigungsmittel für Brust und Lungen bezeichnet werden.

Jene Antwort eines italienischen Komponisten, der auf die Frage, was das Nothwendigste für den Sänger sei, erwiederte: Zuerst Stimme, dann — wieder Stimme und zuletzt —

---

*) Die alten Meister stellten in Betreff der körperlichen Begabung noch ganz andere Anforderungen an den Kunstjünger. Sie sagten: *Non sono i polmoni che cantano!* und beobachteten, ob der Kehldeckel frei und beweglich oder etwa durch verhärtete Mandeln niedergedrückt, — ob die Thätigkeit der Kehlkopfmuskeln nicht gestört war. Sie untersuchten den Bau des Schlundes, der Gaumenbogen und des Zäpfchens; sie verlangten einen hohen Grad von Beweglichkeit und Gelöstheit der Zunge, eine gute Form des Mundes, der Lippen und Zähne, einen geeigneten Bau der Nase u. s. w. — *Mancini* sagt sehr richtig: *Quanto meglio saranno tutte queste parti organizzate, tanto più bella, più forte e più chiara sarà la voce.* —

noch einmal Stimme, dürfte wohl mit demselben Rechte auch auf das Gehör angewendet werden. Der Sänger braucht Gehör und immer wieder — Gehör. Ich bemerkte schon in einem früheren Werke*), dass das Ohr beim Gesange eine eben so wichtige, wenn nicht noch wichtigere, Rolle spielt, als die Stimme. Alle die schönsten Tonmittel eines Sängers sind ein todtes Kapital, wenn sich nicht ein gutes, ausgezeichnetes Gehör zu ihnen gesellt. Denn das Ohr muss fähig sein, die leisesten Schwingungen der Tonsaiten aufs Genaueste zu unterscheiden und zu überwachen, um eine vollkommen reine Intonation zu ermöglichen. Es muss die verschiedenen Dimensionen der kleinen, verminderten, grossen und übermässigen Intervalle aufs Schärfste in sich aufzunehmen und mit der Stimme auszudrücken im Stande sein. Kurz — das Studium des Gesanges beginnen zu wollen, ohne mit einem trefflichen Gehör begabt zu sein, ist ein eitles, hoffnungsloses Unternehmen. Ein Sänger ohne Gehör, der eine Melodie singen will, gleicht dem Blinden, der nach einem bestimmten Punkte gehen möchte und sich tastend nach allen Seiten hin bewegt. Beide wissen nicht, ob sie ihr Ziel erreichen werden.

Oftmals hat jedoch das Unvermögen, einzelne Töne oder Tonreihen schnell aufzufassen und nachzusingen, nicht in einem völligen Mangel an Gehör, sondern (besonders bei Anfängern) zum Theile in Schüchternheit und Unbeholfenheit, zum Theile in Ungeübtheit seinen Grund. Der erfahrene Lehrer wird bei seiner Prüfung sehr bald wissen, woran er ist, und sich namentlich nicht durch eine anfänglich zuweilen unsichere oder ungenaue Intonation zu falschen Schlüssen in Betreff des Gehöres verleiten lassen.

Es ist hier wohl der Ort, auch des musikalischen Gedächtnisses Erwähnung zu thun, einer Gabe, die dem Sänger neben trefflichem Gehöre unentbehrlich sein dürfte. Für den Opernsänger ist das musikalische Gedächtniss, wie

---

*) „Kurze Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges" von *Ferd. Sieber*, Leipzig, *Bruno Hinze*, 1852.

sich von selbst versteht, durchaus nothwendig, doch wird es auch dem Kirchen- und Konzertsänger mancherlei Vortheile gewähren. Er wird viel freier und schwungvoller singen können, wenn er seine Parthie vollkommen auswendig weiss und nicht immer erst mit den Augen auf dem Notenblatte umherschweifen muss. Bei etwaiger Kurzsichtigkeit würde der Sänger überdies genöthigt sein, das Notenblatt seinen Augen sehr zu nähern oder sich zu bücken, wodurch er, wie wir später erklären werden, jedenfalls dem Klange und der Wirkung seiner Stimme Eintrag thun müsste. — Für den Dilettanten ist das musikalische Gedächtniss zwar auch sehr wünschenswerth, doch eher entbehrlich.

Eine schöne und umfangreiche Stimme bezeichneten wir als das dritte Erforderniss, um mit Erfolg Gesangstudien zu betreiben. Wir nannten die Stimme gerade deshalb zuletzt, weil man nur zu leicht geneigt ist, Jemand, der eine Reihe klangvoller Töne besitzt, für vollkommen berechtigt zu halten, sich zum Sänger auszubilden. So seltsam diese Behauptung auch scheinen mag, so habe ich selbst sie doch oft bestätigt gefunden, und wenn auch der Studirende — dem die beiden erstgenannten Erfordernisse abgehen, oder doch nicht in wünschenswerthem Grade eigen sind — früher oder später genöthigt ist, von seinem Vorhaben abzulassen, da sich die Nothwendigkeit einer guten Brust und eines feinen Gehöres gar bald gebieterisch herausstellt, so hat er doch nutzlos mehr oder weniger Zeit verloren, und die betrübende Erfahrung, dass er trotz seiner schönen Stimme unfähig zum Gesangstudium ist, wird ihm später gemacht, nicht weniger unangenehm und betrübend sein. — Wenn ich Schönheit und grossen Umfang von der Stimme verlangte, so muss ich doch gleichzeitig bemerken, dass diese beiden Eigenschaften sich oft auch durch das Studium mehr und mehr entfalten und offenbaren. Der Lehrer wird das Unschöne, welches durch falsche Tonbildung oftmals dem Klange der Stimme innewohnt, zu beseitigen haben, gleichwohl aber bei der Prüfung der Stimme aus einzelnen schönen Tönen und der Leichtigkeit, mit der sie ansprechen, über ihr eigentlichstes Wesen

bald im Klaren sein. Oft ist die Stimme von Natur schon ziemlich frei von allen störenden Beiklängen und Fehlern der Tonbildung, sie spricht schön und edel an und entfaltet zuweilen bereits beim Anfänger, der noch wenig oder gar nicht gesungen hat, einen grossen und reichen Umfang von Tönen; nun da hat der Lehrer, wie der Lernende sogleich die Gewissheit dieses schönen Besitzthumes. Weit öfter aber erscheint eine Stimme anfänglich roh, man kann sie im besten Falle gut, aber nicht schön nennen, während sie sich vielleicht schon in kurzer Frist auf das Herrlichste herausbildet und — durch ausgezeichnete Anleitung in Betreff der Tonbildung — sich Wohllaut und Adel zu eigen macht. Wir werden später bei Aufzählung der verschiedenen Stimmklassen und ihres Umfanges die Bemerkung machen, dass es nicht zu den kleinsten Schwierigkeiten für den Lehrer gehört, eine noch unentwickelte Stimme in die ihr eigenthümliche Tonregion einzureihen. Es bedarf oft längerer Beobachtung und grosser Vorsicht von Seiten des Lehrers, soll nicht gleich von vorne herein ein falscher Weg eingeschlagen werden.

Ich brauche wohl kaum zu erwähnen, dass der Kunstjünger, dessen Talent sich sofort offenbart, sei es in blitzschnellem Erfassen der verschiedensten Tonfolgen mit seinem Gehöre, sei es in der Leichtigkeit lange Töne auszuhalten — oder in der natürlich edlen Ansprache, der Kraft und Ausdehnung der Stimme nach Höhe und Tiefe — in der Regel (wenn nicht immer) eine grössere Sicherheit in Betreff des Erfolges seiner Studien nähren darf, als Derjenige, dessen Gaben anfänglich zum Theile zweifelhaft erscheinen. Dennoch wäre es grausam, alle Solche vom Studium ausschliessen zu wollen, denen der Born des Talentes nicht so reich und üppig quillt, sobald irgend Hoffnung ist, dass die verlangten drei Erfordernisse nicht von der Natur gerade zu versagt sind und doch annähernd errungen werden können. — Zudem ist wohl zu unterscheiden, ob sich Jemand dem Studium des Gesanges gänzlich zu widmen beabsichtigt, d. h. die Laufbahn des Sängers zu seinem Lebenszwecke machen, oder nur singen lernen will, um sich in seinen Erholungsstun-

den daran zu erfreuen. In letzterem Falle werden die Anforderungen an Brust und Lungen, so wie an das Ohr wohl ziemlich dieselben bleiben, in Betreff der Stimme jedoch ganz gewiss modifizirt werden müssen. Ein Sänger muss wenigstens über anderthalb bis zwei Oktaven von Tönen disponiren können, der Dilettant mag sich recht wohl mit einer bis anderthalb Oktaven begnügen. Jener muss Alles zu singen im Stande sein, was für seine Stimmgattung geschrieben ist, Dieser sucht sich diejenigen Kompositionen heraus, die dem Umfange seiner Stimme entsprechen oder transponirt das zu Hohe oder Tiefe. Vom Sänger verlangt man Kraft und Fülle der Stimme, der Dilettant kann auch durch eine weiche, schwächere Stimme sich Anerkennung verschaffen. Wer wollte deshalb die Dilettanten vom Gesange ausgeschlossen wissen? Ist nicht das Verhältniss der Sänger zu den Dilettanten, wie 1 zu 100, und haben wir nicht in neuester Zeit oft Dilettanten singen hören, die mit geringen Stimmmitteln durch technische und geistige Tüchtigkeit einen weit höheren künstlerischen Standpunkt einnehmen, als mancher Pseudokünstler mit einer kolossalen und prachtvollen Stimme?

Sind nun gleich die Anforderungen an den Sänger von Profession und den Dilettanten verschiedene, so muss eine Gesangschule es sich doch zur Aufgabe stellen, stets den künstlerischen Standpunkt im edelsten Sinne des Wortes festzuhalten und den in ihr Belehrung Suchenden bis auf die höchste Stufe der Gesangsbildung zu leiten. Eine Kunstschule (handle sie von welcher Kunst sie wolle) für Dilettanten einzurichten und ausdrücklich zu bestimmen, erscheint mir als etwas durchaus Unwürdiges. Eine Kunstschule, die nichts mit der Kunst gemein hat, ist ein Unding! Mag der der Kunst sich Weihende oder der Dilettant aus einer Gesangschule Nutzen ziehen sollen, ihr Ziel muss immer das bleiben, der Kunst würdig zu dienen. Das ist auch der Zweck dieser Schule und der lebhafte Wunsch des Verfassers.

# Vierter Abschnitt.

## Eintheilung und Umfang der verschiedenen Stimmklassen.

„Es pralen zwar einige Thrasones musici, Sie könnten alle vier Stimmen singen, allein wenn man Sie höret, so pipen Sie einen so lieblichen Diskant, wie die Schermäuse; husten einen so hellen Alt, als ein krank Schaaf; figuriren einen so reinen Tenor, als des Aesopi Nachtigall, die zuviel Feigen frass, und brummen einen so kräftigen Bass, als die Maikäfer!"

*M. Heinr. Fuhrmann.*

Die bekannte Eintheilung der Stimmen in Männer- und Frauenstimmen ist keineswegs die älteste. Vielmehr unterschied man früher die beiden Hauptarten von hohen und tiefen Stimmen, wobei die Sopran- und Altstimmen der ersten, die Tenor- und Bassstimmen der zweiten Klasse beigezählt wurden. Diese Eintheilung ist ganz natürlich zu erklären, wenn man bedenkt, dass die Frauen ehemals von der öffentlichen Ausübung des Gesanges gänzlich ausgeschlossen waren. Alle Sopran- und Altparthieen, sowohl in weltlichen, als in kirchlichen Kompositionen wurden von Kastraten (geistliche Lieder in äusserst seltenen Fällen von Knabenstimmen) gesungen; somit konnte von Frauenstimmen gar nicht die Rede sein. Erst als dieser gräuliche Missbrauch abgeschafft und es auch den Frauen vergönnt und durch die Sitte gestattet war, öffentlich zu singen, trat die am Eingange erwähnte Eintheilung ins Leben. Von nun an verstand man aber unter hohen Stimmen die Sopran- und Tenorstimmen (d. h. die höchste weibliche und höchste männliche Stimme), unter tiefen Stimmen in gleicher Weise die Alt- und Bassstimmen (die tiefsten weiblichen und männlichen Stimmen), was folgendes Schema ergiebt:

| Männliche Stimmen: | | Weibliche (und Knaben-) Stimmen: |
|---|---|---|
| Bass | Tiefe Stimmen: | Alt |
| Tenor | Hohe Stimmen: | Sopran. |

Unbegreiflicher Weise war man lange Zeit hindurch mit dieser Eintheilung in nur vier Stimmklassen vollkommen zufrieden

und wusste jedes Organ in eine derselben einzureihen! Bei der fortschreitenden Entwickelung der Gesangskunst musste jedoch diese Klassifikation sich endlich als unzulänglich und unvollständig erweisen. Man stiess zu häufig auf Männerstimmen, die ihrer Tonlage und insbesondere ihrer Klangfarbe nach sich weder unter die Bass- noch unter die Tenorstimmen zählen und als solche verwenden liessen; man begegnete eben so oft Frauenstimmen, die ohne die Tiefe des Alt zu besitzen, doch auch durchaus nicht zu den Sopranstimmen gesellt werden konnten. Dies führte zu einer neuen und vollständigeren Klassifikation. Man nahm noch zwei mittlere Stimmen, einen Bariton und einen Mezzosopran, an und stellte nun folgendes Schema auf:

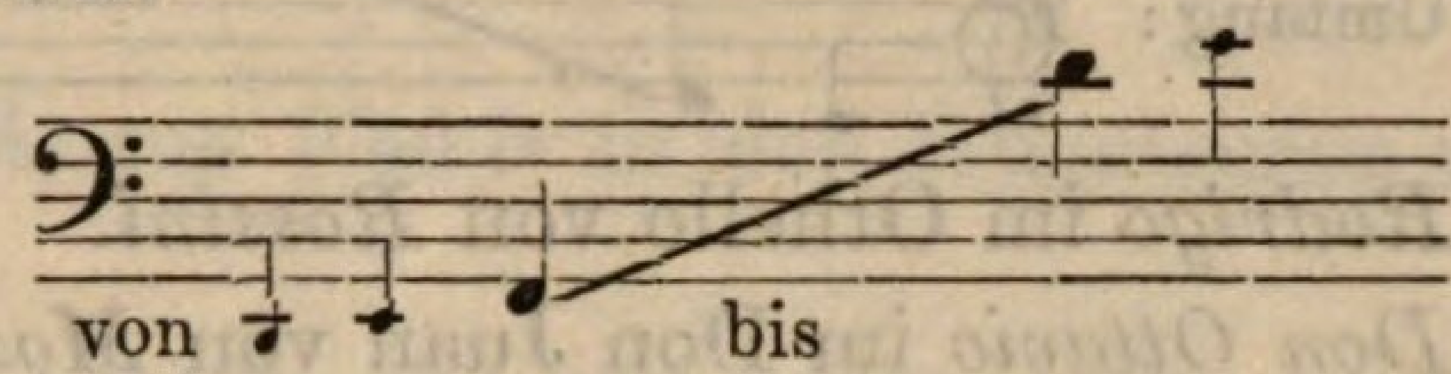
| Männliche Stimmen: | | Weibliche (und Knaben-) Stimmen: |
|---|---|---|
| 1) Bass | Tiefe Stimmen: | 1) Alt |
| 2) Bariton | Mittlere Stimmen: | 2) Mezzosopran |
| 3) Tenor | Hohe Stimmen: | 3) Sopran. |

Hatte man nun gleich durch die Annahme zweier mittleren Stimmklassen schon bedeutend gewonnen, so musste doch die sorgfältige Beobachtung des eigentlichen Stimmcharakters, der Hinblick auf die eigenthümliche Klangfarbe der Organe und die Berücksichtigung derjenigen Tonlage, in welcher sich verschiedene Stimmen mit grösserer Leichtigkeit bewegen, noch zu weiteren Resultaten führen. Zuerst war es die Klasse der Tenorstimmen, von der man entdeckte, dass sie sich in zwei ganz verschiedenen Typen offenbarte: einmal als kraftvolles, in den tieferen Tönen wirksameres und dabei weniger biegsames Organ, — sodann als ein durchaus weiches, bewegliches und in den höchsten Tönen leicht ansprechendes Organ. — Aber auch in den anderen Stimmklassen traten mehr oder weniger solche Eigenthümlichkeiten hervor, so dass die moderne Kunstlehre eine neue und sehr umfassende Klassifikation der Stimmen aufstellte, die ich schon hier vollständig aufführen will, wenn auch ihre eigentliche Bedeutung und Begründung sich erst im praktischen Theile dieses Buches ergeben wird.

Da wir den Italienern die ganze Methodik unserer Gesanglehre zu danken haben, so setze ich die italienischen Namen der einzelnen Stimmklassen (als die ursprünglichen) den deutschen voraus, und gebe zugleich den ungefähren (Normal-) Umfang einer jeden Klasse in Noten an.

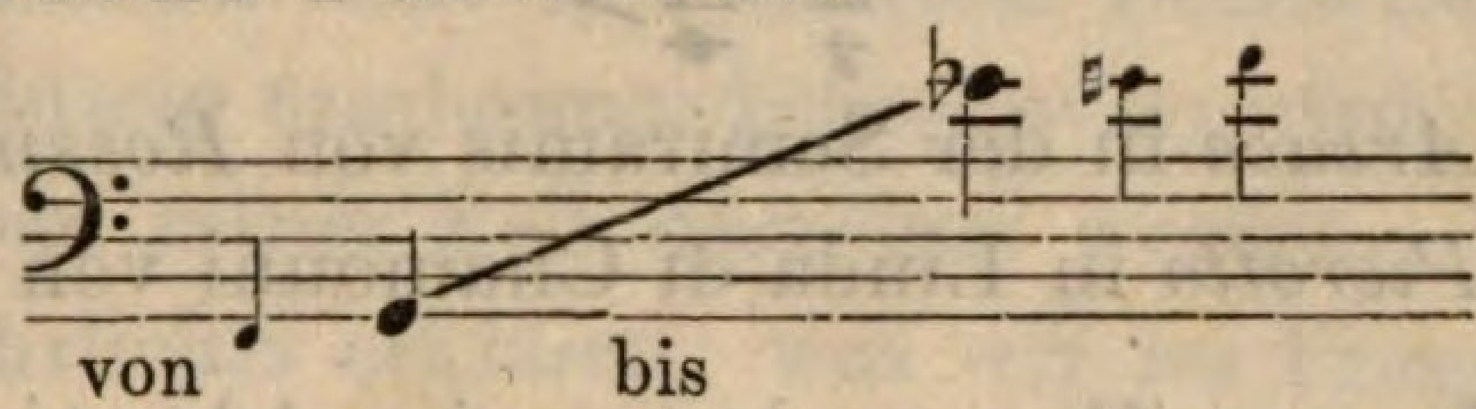
Mit den kleineren Noten bezeichne ich diejenigen Töne, die sich nur in besonders begabten Stimmen vorfinden, aber nicht allgemein angetroffen werden, mithin den Normalumfang überschreiten:

1) Basso profondo, serio — tiefer Bass, für ernste Parthieen.

Umfang: 

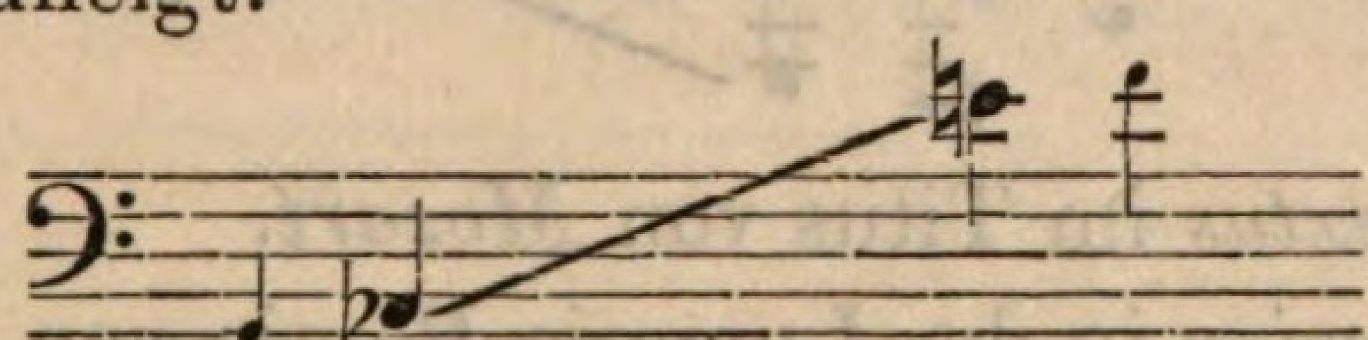

Z. B. *Sarastro* in der Zauberflöte von *Mozart.*
*Marcel* in den Hugenotten von *Meyerbeer.*

2) Basso buffo, parlante — leicht beweglicher Bass, für komische Parthieen.

Umfang: 


Z. B. *Dulcamara* im Liebestrank von *Donizetti.*
*Van Bett* in Czaar und Zimmermann von *Lortzing.*

3) Basso baritono, cantante — Bariton, der sich mehr der Tiefe zuneigt.

Umfang: 

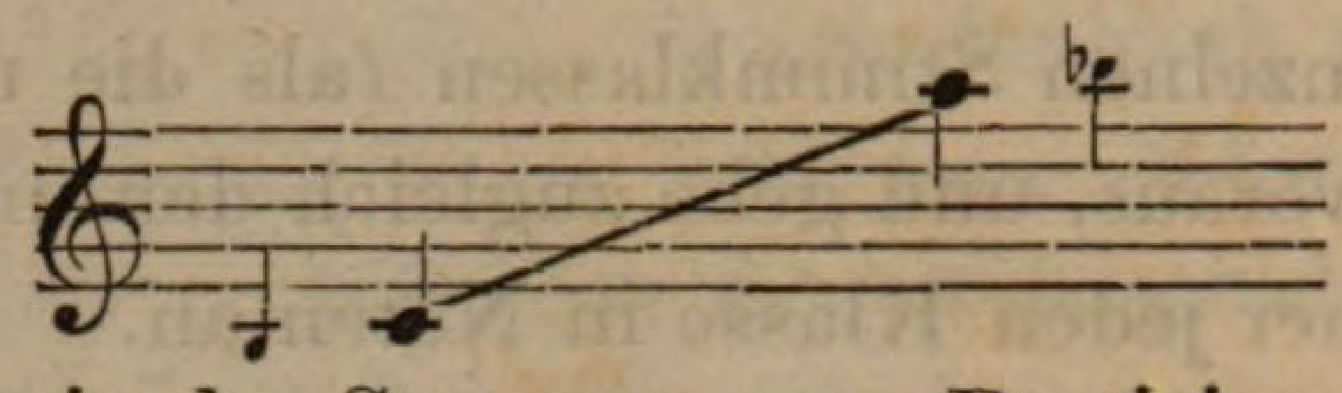
Z. B. *Don Juan* in der Oper gleichen Namens von *Mozart.*
*Alfonso* in Lucrezia Borgia von *Donizetti.*

4) Tenore baritono — Bariton, der sich entschieden der Höhe zuneigt.

Umfang: 

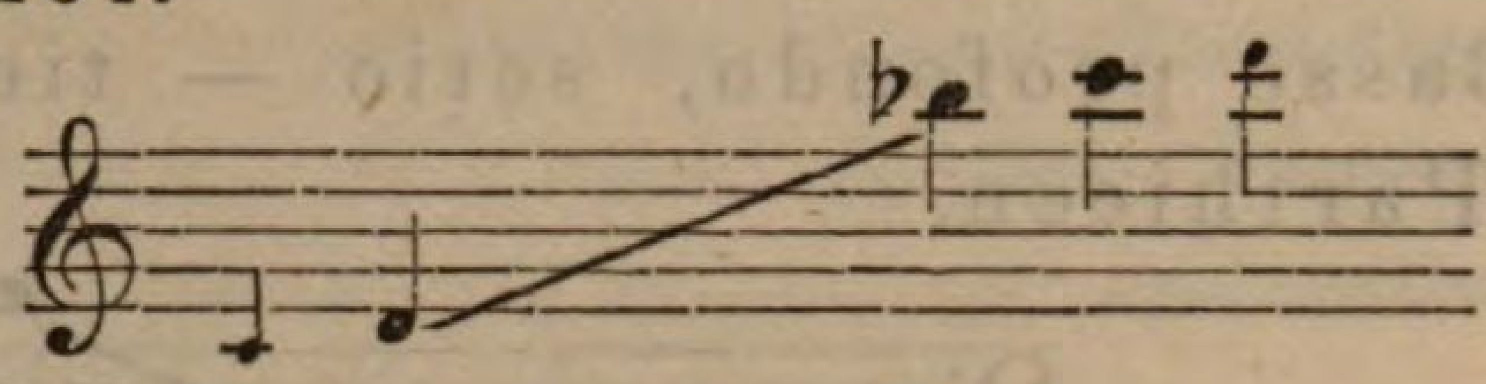
Z. B. *Telasko* im Ferdinand Cortez von *Spontini.*
*Bois Guilbert* in Templer und Jüdin von *Marschner.*

5) Tenore eroico, di forza — Kraft- oder Heldentenor.

Umfang: 

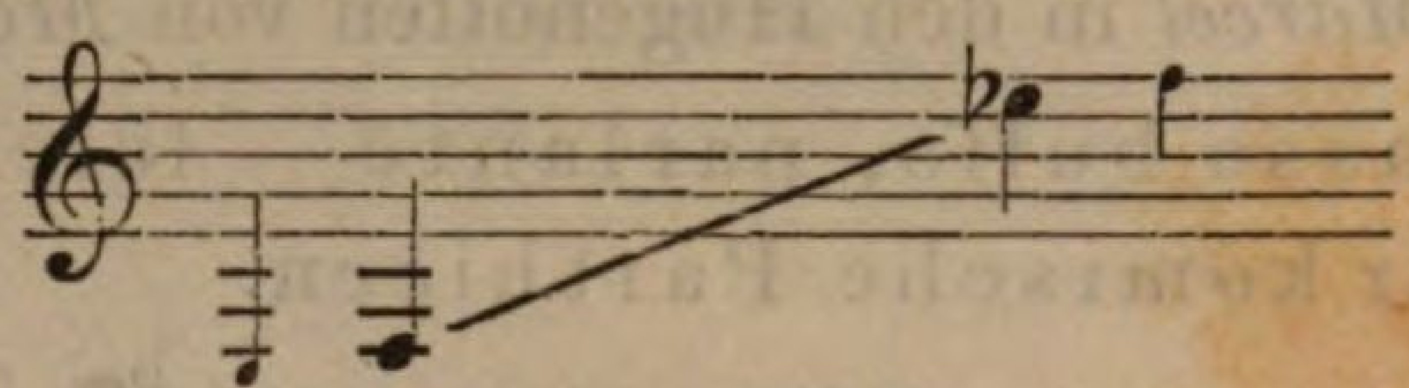
Z. B. *Masaniello* in der Stummen von Portici von *Auber*.
*Robert* in Robert dem Teufel von *Meyerbeer*.

6) Tenore lirico, di agilità — sehr hoher, beweglicher Tenor.

Umfang: 

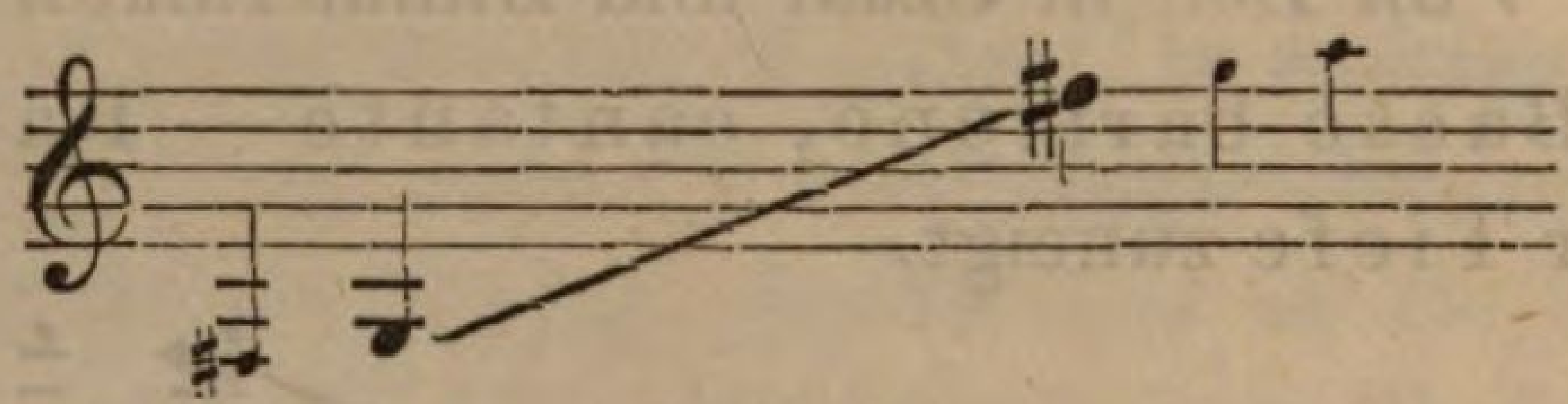
Z. B. *Rodrigo* im Othello von *Rossini*.
*Don Ottavio* im Don Juan von *Mozart*.

7) Contralto — tiefe Altstimme.

Umfang: 

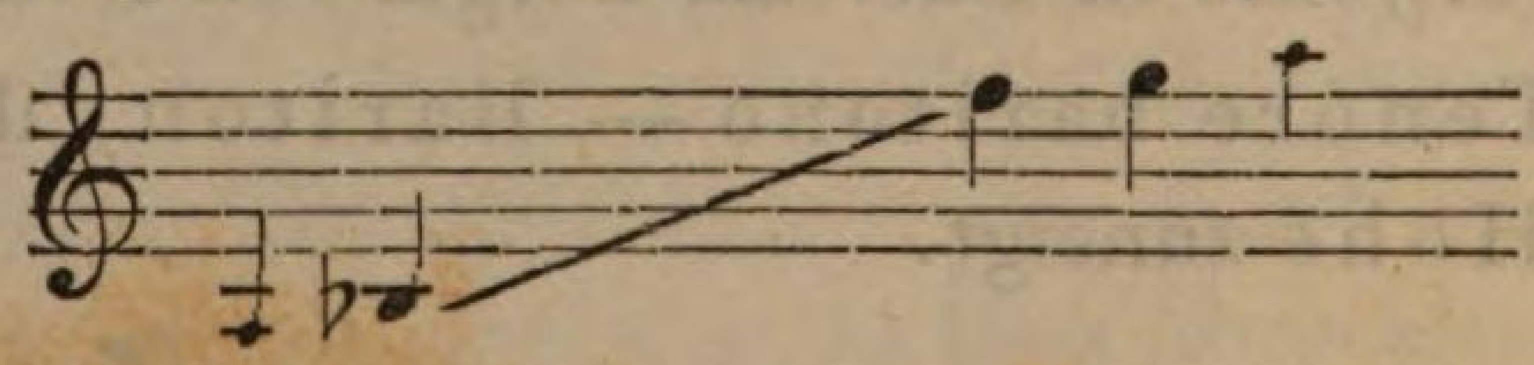
Z. B. *Arsace* in der Semiramis von *Rossini*.
*Pierotto* in Linda di Chamouni von *Donizetti*.

8) Mezzo-Contralto — eine Altstimme mit leichter Höhe verbunden.

Umfang: 

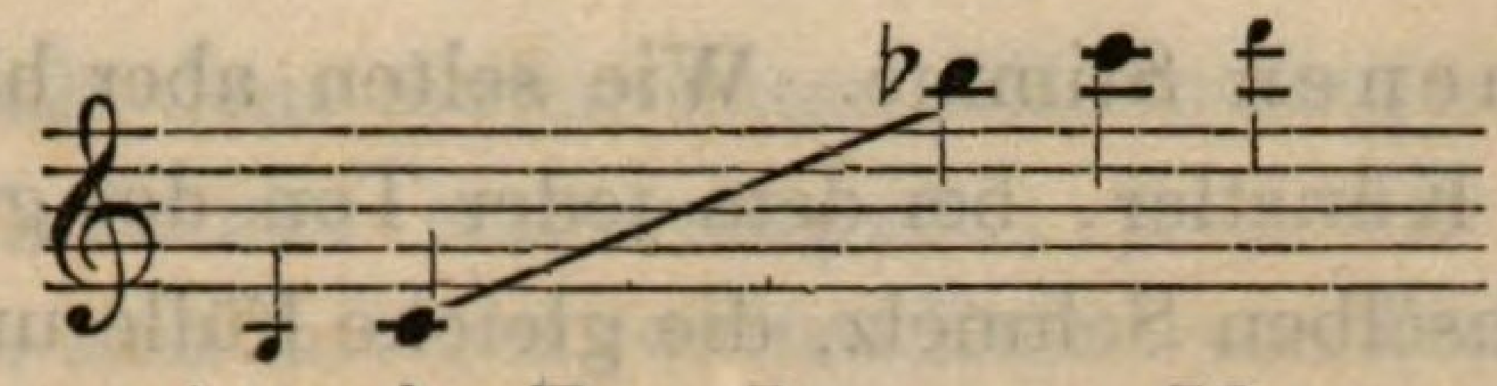
Z. B. *Sextus* im Titus von *Mozart*.
*Orsino* in der Lucrezia Borgia von *Donizetti*.

9) Mezzo-Soprano — mittlerer Sopran.

Umfang: 

Z. B. *Susanna* in Figaro's Hochzeit von *Mozart*.
*Leonore* in der Favorite von *Donizetti*.

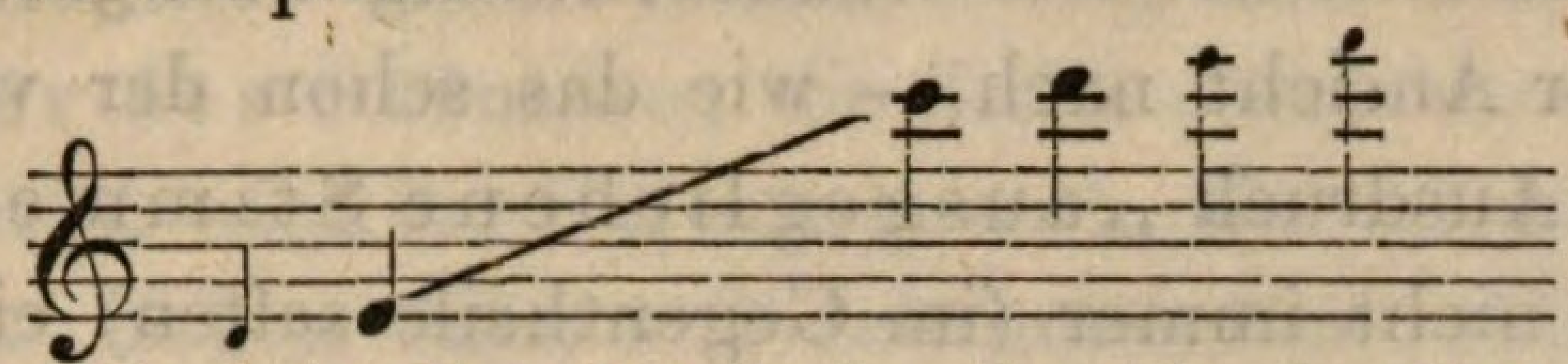
10) Soprano sfogato, di forza — hoher, kraftvoller Sopran.

Umfang: 

Z. B. *Donna Anna* im Don Juan von *Mozart.*

*Valentine* in den Hugenotten von *Meyerbeer.*

11) Soprano acuto, di agilità — sehr hoher, beweglicher Sopran.

Umfang: 

Z. B. Die *Königin der Nacht* in der Zauberflöte von *Mozart.*

*Margarethe von Valois* in den Hugenotten von *Meyerbeer.*

NB. Der Umfang des Tenore eroico und lirico (Nr. 5 und 6 unserer Tabelle) ist natürlich eine Oktave tiefer im Klange zu verstehen, als er sich hier im Violinschlüssel ausnimmt.

Sollte der oft fast gleiche Umfang der hier unter einander rubrizirten Stimmklassen eine so minutiöse Eintheilung unbegründet und überflüssig erscheinen lassen — so wird die Nothwendigkeit derselben seiner Zeit dargelegt werden. Wir werden alsdann ausführlicher erklären, was wir im Eingange dieses Abschnittes nur andeuten konnten, dass nicht sowohl der Umfang, als vorzüglich die eigenthümliche Beschaffenheit und die bequemste Tonlage jeder einzelnen Stimmklasse bei dieser Eintheilung maassgebend sein musste.

---

## Fünfter Abschnitt.

### Aufweisung der Stimmregister.

„On comprendra la difficulté, qu'éprouve le théoricien pour expliquer avec l'aide de la plume des effets, qui consistent positivement dans le son.“

*Stéphen de la Madelaine.*

Einer der grössten Vorzüge des Sängers ist unstreitig der Besitz einer vollkommen gleichmässigen oder besser gesagt:

ausgeglichenen Stimme. Wie selten aber hört man heutzutage einen Künstler, bei dem jeder Ton des ganzen Stimmumfanges denselben Schmelz, die gleiche Fülle und Ausdrucksfähigkeit hat? Sollte die Natur früher im Hervorbringen derartig begünstigter Organe so freigebig gewesen und jetzt so karg geworden sein? Nein, hier ist nicht der Grund solchen Mangels zu suchen! Die bezaubernde Egalität grosser Stimmen ist unserer Ansicht nach — wie das schon der von uns oben gewählte Ausdruck „ausgeglichene Stimme" beweist — durchaus nicht immer (im Gegentheile selten) eine Gabe der Natur, vielmehr meist ein Resultat ernster und ausdauernder Studien, ein Sieg der Kunst.

Lassen wir eine, noch gänzlich ungeschulte Stimme mit den tieferen Tönen anfangend in langsamer Bewegung stufenweise bis zur Grenze ihrer Höhe hinaufsingen, so werden wir bei einiger Aufmerksamkeit sehr bald gewahr werden, dass sich neben mancherlei andern, weniger störenden Ungleichheiten im Klange und der Ansprache einzelner Töne — ein auffallender Klangunterschied in jeder Stimmklasse herausstellen wird. Nachdem der Sänger oder die Sängerin eine bestimmte Reihe tiefer und mittlerer Töne ohne Störung hervorgebracht hat, wird mit einem Male beim Beginn der höheren Tonreihe eine ganz neue Klangart eintreten, die sich von der ersteren mehr oder weniger, oftmals aber so sehr unterscheidet, dass man eine zweite, ganz andere Stimme zu hören meint. Der Sänger (ich spreche hier immer vom ungebildeten Naturalisten) stösst zugleich beim ersten Uebergangstone in diese neue, anders klingende Tonreihe auf ein förmliches Hinderniss in seiner Kehle, was er auch dem aufmerksamen Beobachter meist durch allerlei unwillkührliche Bewegungen in Haltung und Mienen, z. B. ein Herabdrücken oder Zurückwerfen des Kopfes, ein Emporziehen der Augenbraunen, ein plötzliches Erröthen, eine Mattigkeit im Athmen u. s. w. deutlich verräth. Zugleich wird auch, namentlich beim Manne, dessen Kehlkopf stärker und hervorragender ist, äusserlich am Halse eine wesentliche Veränderung in der Bewegung des Kehlkopfes wahrgenommen, indem derselbe von

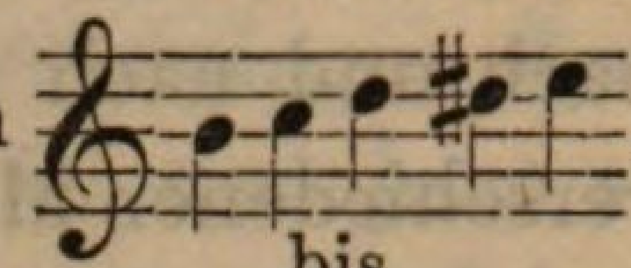
Anfange an mit dem stufenweisen Hinaufsingen der Töne in gleichem Verhältnisse emporsteigend, jetzt mit einem Male herabfällt, um sich mit der zweiten Reihe von Tönen aufs Neue nach und nach zu erheben. Dies beweist deutlich, dass ein verschiedener Mechanismus beim Hervorbringen der einen und der andern Tonreihe zu Grunde liegen muss. Darum trennt die Kunstlehre diese beiden Reihen von Tönen und nennt sie die Register der Stimme; die Stelle aber, wo das zweite Register anhebt, wird der Stimmbruch oder Stimmwechsel genannt. Schon diese seit Jahrhunderten üblichen Bezeichnungen beweisen zur Genüge, dass jederzeit innerhalb der Stimmen eine solche merkliche Klangverschiedenheit obgewaltet hat, wie sie sich noch heute vorfindet, die natürlich in einigen Organen mehr, in andern weniger schroff zum Vorschein kommt*), in allen aber durch ernste Studien möglichst überwunden und ausgeglichen werden muss.

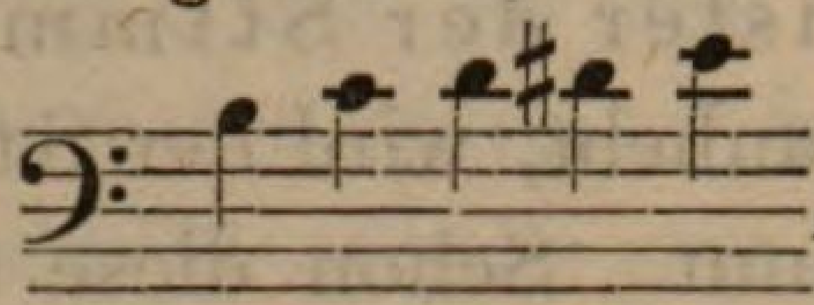
Ein Register umschliesst also eine Reihe von Tönen, die ihrem Ursprunge und ihrem Klangcharakter nach einander gleichen, sich dagegen von den Tönen eines andern Registers in Bezug auf ihre Entstehung und Klangart wesentlich unterscheiden. Sonstige Unebenheiten oder Schwächen einzelner Töne, die sich zuweilen in unentwickelten Organen vorfinden, können bei der Registeraufweisung nicht in Betracht kommen. In jeder Stimmklasse findet sich nur ein Stimmbruch, also ist eine jede aus zwei Registern zusammengesetzt. Von diesen wird das dem Umkreis der tiefen und mittleren Töne angehörende erste Register die Bruststimme, das die höheren und höchsten umfassende zweite Register Kopfstimme oder Falsett genannt. Wir wollen diese, schon von den ältesten Meistern gebrauchten Namen in unserm Buche beibehalten und

---

*) *Mancini* sagt in seinem, im Jahre 1774 erschienenen, berühmten Werke: *Riflessioni pratiche sul canto figurato:* „Es giebt auch einige seltene Beispiele, dass ein Sänger von der Natur das ausserordentliche Geschenk empfangen hat, Alles einzig und allein mit Bruststimme singen zu können.“

es dahin gestellt sein lassen, ob sie gerade sehr bezeichnend sind*).

Der Eintritt des sogenannten Stimmbruches fällt bei den weiblichen Stimmen gewöhnlich in die Töne von , bis

je nachdem sie zur Klasse der Contralti, Mezzocontralti, Mezzosoprani, Soprani sfogati oder acuti gehören; ebenso bei den Männerstimmen in die Tonreihe: , je nachdem sie zu den tiefen Bässen, tiefen oder hohen Bariton-, tiefen oder hohen Tenorstimmen zählen. Der naturgemässe Eintritt

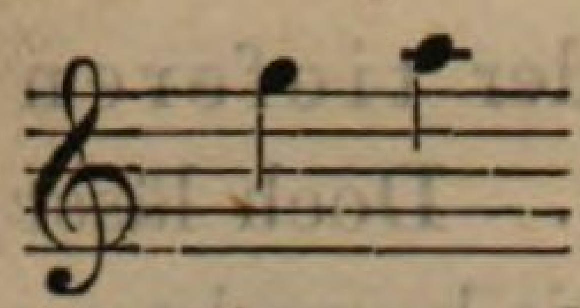
---

*) Lässt es sich gleich nicht läugnen, dass die Empfindung, welche wir bei der Hervorbringung der Töne des ersten oder zweiten Registers haben, eine sehr verschiedene ist, indem die Töne der Bruststimme uns wirklich tief aus der Brust emporzusteigen scheinen, während dies bei den Falsetttönen durchaus nicht der Fall ist — so können wir doch nichtsdestoweniger den Namen Bruststimme nicht speziell und bezeichnend genug finden. Alle Töne der menschlichen Stimme erhalten aus den in der Brust arbeitenden Lungen ihren Stoff, den Athem, der alsdann unter gewissen Bedingungen im Kehlkopf zum Ton wird. Man könnte demnach mit demselben Rechte alle Töne der Stimme Brusttöne nennen, oder dürfte Keinem diesen Namen geben, sobald man einwendet, der Ton entstehe ja erst in der Kehle und nicht in der Brust. — Was nun die Kopftöne anlangt, so behauptet man, dieselben resonirten in den Nasen- und Stirnhöhlen, was bei der Bruststimme nicht der Fall sei! Die Vibrationsbewegung der aus dem Kehlkopfe empordringenden Luft- und Tonwellen theilt sich aber beim Brust-, wie beim Falsettklange aller in den Mund-, Nasen- und Stirnhöhlen befindlichen Luft mit, und die Luftschwingungen in allen diesen leeren Räumen tragen wesentlich zur Verstärkung des Tones bei. Allerdings scheint bei den Tönen der Kopfstimme ein grösseres Quantum Luft in die Nasenhöhlen zu dringen; doch möchte schon der Umstand, dass beim Falsettklange bekanntlich weit mehr Athem konsumirt wird, als bei den sogenannten Brusttönen, unsere Ansicht wesentlich unterstützen, dass auch die Töne des zweiten Registers Brusttöne genannt werden könnten. — Mit mehr Glück hat man es versucht, die Namen Brust- und Kopfstimme durch die Erfahrung zu befürworten und zu rechtfertigen, dass der Sänger bei Brustleiden die tieferen und mittleren Töne der Stimme mit weit grösserer Anstrengung hervorzubringen im Stande ist, als die hohen; während bei Leiden des Kopfes (Schnupfen u. dergl. m.) ein umgekehrtes Verhältniss eintritt. —

der Kopfstimme ist nämlich nach Maassgabe der tieferen Stimmlage in der Regel ein frühzeitigerer. Doch lässt sich, wie wir schon bei einer andern Gelegenheit bemerkten, kein ganz bestimmtes Schema aufstellen, da die Natur, wie in allen ihren Schöpfungen, so auch in den Stimmorganen tausendfach verschiedene Begabungen und individuelle Eigenthümlichkeiten ins Leben ruft. —

Was nun den Charakter und die Klangart der beiden Register im Naturzustande anlangt, so pflegt in den Männerstimmen den Brusttönen ein bei weitem runderer, vollerer und weiter tragender Klang eigen zu sein, als den Tönen des Falsetts, welche (vielleicht mit Ausnahme des Tenore lirico) ursprünglich einen sehr viel dünneren, schwächeren, zuweilen fast weibischen Klang aufweisen. Ein ähnliches Verhältniss findet sich in den Frauenstimmen nur beim Contralto; in den übrigen weiblichen Stimmklassen ist im Gegentheil das Register der Kopftöne das glänzendere, durchdringendere und ausgiebigere, und zwar in solchem Grade, dass sich in unkultivirten Stimmen die ersten Töne des Kopfregisters nach den, in der Regel schwächeren und etwas bedeckten, letzten Tönen der Bruststimme oftmals förmlich schneidend anhören!

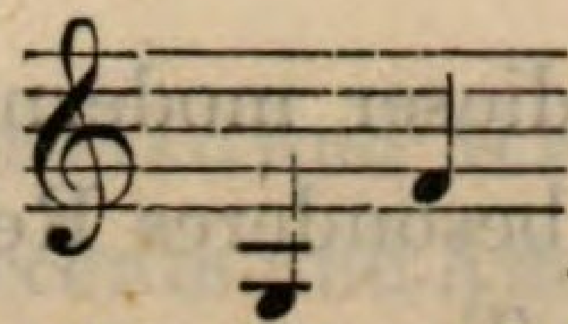
Sehr wichtig für die Ausgleichung der Register ist die längst bestätigte Erfahrung, dass die Grenze derselben von der Natur keineswegs so scharf gezogen ist, dass sich nicht die Grenztöne auf beide Arten der Tonerzeugung hervorbringen, d. h. in beiden Registern singen liessen. Der Italiener nennt die Töne, welche zunächst unter und über dem Stimmbruche liegen, sehr bezeichnend: il ponticello, d. h. die kleine Brücke, weil sie in der That das beste Mittel an die Hand geben, die Kluft der Register zu verbinden und ganz gemächlich aus dem einen in das andere Gebiet hinüberzuwandeln. So kann ebensowohl der Umfang der Kopftöne nach der Tiefe hin beträchtlich erweitert werden, als das Register der Bruststimme ohne Anstrengung über seine natürliche Grenze hinaus nach der Höhe auszudehnen ist. Dies pflegt auch von den Tenoristen sehr häufig zu geschehen; sie singen oftmals bis

 mit Bruststimme. Auch die Bass- und Baritonstimmen bedienen sich selten oder gar nicht des Falsettregisters. Wie weit eine solche Ausdehnung der Bruststimme zulässig, ein förmliches Ausschliessen der Kopfstimme rathsam und von der Kunstlehre gestattet ist, davon wird später die Rede sein; hier handelt es sich nur um eine Aufweisung der Stimmregister. —

Die Eintheilung der Register ist also, wie wir gesehen haben, eine höchst einfache und in allen Stimmklassen ganz analoge. Nichts desto weniger ist man von dieser Theorie, in welcher alle alten Meister übereinstimmten, in neuerer und neuester Zeit vielfach abgewichen, so dass heutzutage eine fast babylonische Verwirrung in der Registerlehre eingerissen ist*). Es handelt sich um nichts Geringeres, als die Einführung neuer Register, die man entdeckt zu haben meint. Wir wollen hier nur zweier dieser modernen Errungenschaften gedenken, nämlich erstlich einer neuen Art und Weise, die tieferen Töne der Frauenstimmen singen zu lassen und zweitens der sogenannten gemischten Stimme (voix mixte) des Tenores, weil diese beiden vermeintlichen Register noch heute in einigen, theilweise ausgezeichneten, Werken (namentlich französischer Meister) als solche aufgeführt und in ihrer Anwendung erklärt werden. Im Uebrigen verweisen wir auf die unten befindliche Anmerkung. —

---

*) Es ist wirklich kaum zu glauben, wie verschieden die Meinungen der Theoretiker und Gesanglehrer neuerer Zeit über die Zahl, Ausdehnung und Benennung der Stimmregister sind. Manche wollen gar nichts von Registern wissen (wenigstens bringen sie kein Wort darüber vor), Andere nehmen zwei, noch Andere drei Register in jeder Stimmklasse an. Einige lehren, dass sich der Bass und Bariton nur in einem, der Tenor dagegen in zwei (nach Andern in drei) Registern bewege, während bei den Frauenstimmen jederzeit drei Register anzutreffen seien. Letzteres wird wieder von Vielen nur den höchsten, von Andern nur den tiefen Frauenstimmen eingeräumt. Doch selbst die Zahl von drei Registern für alle Stimmen genügte Einigen nicht, sie entdeckten vier, ja fünf Register in jedem Stimmorgane! Und in den Benennungen weicht wiederum Einer

Was zunächst die Töne von  in den Frauenstimmen anlangt, welche von tiefen (und zuweilen auch höheren) Stimmen bei herabgezwängtem Kehlkopfe und bedeutend verengtem Schlunde in dunkler Vokalisation, Breite und fast männlichem Klangcharakter gesungen werden können,

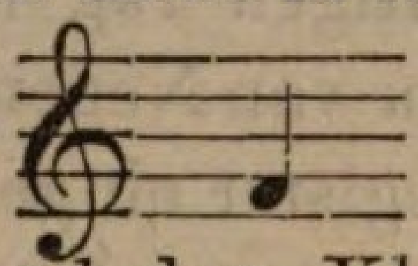
---

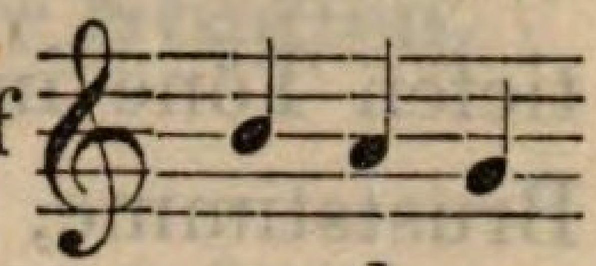
vom Andern vollständig ab. — Versuchen wir es, die Ursache dieser grenzenlosen Meinungsverschiedenheit einigermaassen zu erklären.

Die wunderbare Virtuosität und technische Vollkommenheit der berühmten Sänger und Sängerinnen früherer Zeiten brachte es mit sich, dass sie die bedeutende Schwierigkeit der Registerverbindung durch rastloses Studium so glänzend überwunden hatten, dass ihre Stimmen fast ohne Ausnahme von der Tiefe bis zur Höhe wie aus einem Gusse erschienen. Dies mag wohl zuerst wenig erfahrenen Gesanglehrern zu der kühnen Behauptung Anlass gegeben haben, es fänden sich gar keine Registerunterschiede in den Stimmen. Man musste von dieser Meinung mit dem zunehmenden Falle der Gesangskunst bald zurückkommen, indem sich bei mangelhaft ausgebildeten Sängern nur zu deutlich ein Stimmbruch herausstellte. Nun wurden neue Beobachtungen über das Wesen und die Ausdehnung der Register angestellt, die, je nachdem sie mit grösserer oder geringerer Umsicht und Kenntniss verbunden waren, zu sehr verschiedenen Theorieen führen mussten. Die alte Eintheilung schien von den Gesanglehrern entweder ganz vergessen oder ignorirt worden zu sein (wovon jedoch die italienischen Meister auszunehmen sind, welche von derselben eigentlich bis auf den heutigen Tag fast niemals abwichen), und die Registerlehre begann gleichsam von Neuem ihre Entwickelung. Zuerst wurde dem Tenor ein zweites Register eingeräumt, indem der dünne, weibische Klang seiner hohen und höchsten Töne doch mit der Fülle der tieferen zu auffallend kontrastirte. Den Umkreis der hohen Töne nannte man Fistelstimme, das erste Register Hals- oder auch natürliche Stimme. — Wenn der berühmte Physiolog *Albrecht von Haller* keinen Anstand nahm, die sogenannten Fistel- (d. h. Falsett-) Töne zu den Fehlern der Stimme zu zählen, so ist das wohl zu entschuldigen. Der kunstgerechte Gebrauch dieses höheren Registers scheint den deutschen Lehrern und Sängern seiner Zeit unbekannt gewesen zu sein. Die besten Sänger machten fast ausschliesslich von ihrer Bruststimme Gebrauch und so mochte *Haller* nur von Stümpern widerliche Fisteltöne gehört haben, die um so kläglicher klingen mussten, als sie wahrscheinlich unmittelbar da angewendet wurden, wo die hohen, starken Töne der natürlichen Stimme ein Ende hatten. — Später nannte man das erste Register auch Bruststimme, das zweite Falsett oder Kopfstimme, und dehnte die Annahme von zwei Registern auch auf die weiblichen Stimmen aus, (d. h.

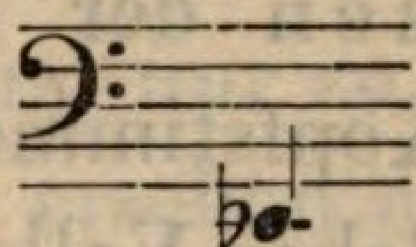
so möchten wir dieser modernen Gesangsart nicht mit *Garcia* einen Platz als besonderes Register in den Gesangstudien anweisen, da solche Tonerzeugung den Schüler zu dem Fehler des sogenannten Kehlklanges führt und den natürlichen Ansatz der mittleren Töne sehr erschwert. Ausnahmsweise mag die Anwendung solcher tiefen Töne (wie es ja überhaupt nichts

---

man kehrte zur alten Lehre der Italiener zurück), nachdem man nachgerade auf die oft sehr schroff hervortretende Klangverschiedenheit ungeschulter Stimmen in den Lagen der mittleren und denen der hohen Töne aufmerksam wurde. Bei den Tenoristen blieb es jedoch nach wie vor Ehrensache, Alles mit der Bruststimme singen zu wollen; ein Vorurtheil, welches sich bei vielen Sängern noch bis auf den heutigen Tag erhalten zu haben scheint. — Wie nun die Zahl der ausgezeichneten Sänger immer kleiner wurde — was wohl einerseits darin seinen Grund hatte, dass an guten Meistern gerade kein Ueberfluss war, andererseits aber, weil die mit schönen natürlichen Mitteln begabten Kunstjünger der Ausdauer entbehrend, ihre Studienzeit möglichst zu verkürzen bemüht waren und so als kaum halbfertige Sänger der Bühne zueilten — fing auch das Studium der Registerausgleichung an mehr und mehr vernachlässigt zu werden. Dadurch aber kamen oft in einer und derselben Stimme mannichfache, sehr grelle Klangverschiedenheiten zum Vorscheine, so dass den Theoretikern bald die Annahme von nur zwei Registern nicht ausreichend erschien, da sie den einmal üblichen Namen der Register auf jeden merklichen Unterschied im Klange einer Reihe von Tönen anwenden zu können glaubten. So fiel in manchen Sopran- und noch mehr in Altstimmen eine ganz eigenthümliche Klangart in den unter  liegenden Tönen auf, die eben so sehr mit der Ansprache und dem Klange der darauf folgenden schwachen mittleren Töne, als mit dem Glanze des Kopfregisters kontrastirte, und sich durch besondere Dunkelheit und Schwere des Tones auszeichnete. Dies führte zuerst zur Aufstellung von drei Registern für die weiblichen Stimmen, die jedoch (je nachdem jener eigene Klang der tieferen Töne von den Einen beobachtet, den Andern fremd geblieben war, und je nachdem er sich nur bei hohen oder bei tiefen Stimmen, oder bei Beiden gezeigt hatte) von Manchen vollständig, von Andern theilweise anerkannt, von Vielen gänzlich verworfen wurde. — Hierbei blieb man jedoch nicht stehen. Auch in den männlichen Stimmen glaubten aufmerksame Beobachter ein neues Register zu entdecken, was die Mitte zwischen dem Klange der Brust- und Kopfstimme zu halten schien. Ein solcher Fund musste um so willkommener sein, als das dem denkenden Menschen im Allgemeinen, wie dem Kunstlehrer insbesondere inwohnende Gefühl für Regelmässigkeit und Analogie nunmehr befriedigt war. Man konnte nun,

absolut Falsches giebt) dem Contralto und Mezzocontralto für einzelne besonders kräftige Accente und Affektssteigerungen gestattet bleiben, wovon späterhin die Rede sein wird. Da sich jedoch die im Umfange der oben angegebenen Septime enthaltenen Töne in allen weiblichen Stimmen auch mit derselben natürlichen Tonansprache singen lassen, die auf  obwaltet, und Letztere jedenfalls die zwanglosere und an-

---

nachdem man sich inzwischen auch von der früher bestrittenen, jetzt aber erwiesenen, Möglichkeit des Gebrauches der Kopfstimme beim Bass und Bariton (wenn auch zunächst nur für komische Effekte) überzeugt hatte — die Annahme von drei Registern auf alle Stimmklassen ausdehnen. Von diesen nannte man das tiefste, wie früher, Bruststimme, das nächste Mittelstimme und das letzte wieder Falsett oder Kopfstimme. Natürlich fand auch diese Theorie ihre zahlreichen Widersacher. Viele wollten nichts von einem dritten Register bei den Männerstimmen wissen, da sie hier nie einen andern Klangunterschied vernommen hatten, als den der Brust- und Falsettstimme; Andere gaben nur beim Tenore ein drittes Register zu; noch Andere wollten wieder beim tiefen Bass ein eigenes Register für die allertiefsten Töne unter  geltend machen, dessen auch *Garcia* Erwähnung thut, der ihm den Namen Contrebassregister giebt. — So nahm die Meinungsverschiedenheit immer mehr zu! Jeder wollte seine eigenen Entdeckungen gemacht haben und natürlich nur die, oder alle die Register anerkannt wissen, die ihm als solche erschienen. Die Extreme konnten unter solchen Umständen nicht ausbleiben. Auf der einen Seite wiederholte sich zum zweiten Male der Wahn, dass in der menschlichen Stimme gar keine Register vorhanden wären; auf der andern Seite haschte und jagte man förmlich nach neuen Registern! Jede geringste Ungleichheit im Klange ausgedehnter und ungeübter Stimmen wurde als ein neues Register ausgerufen. Hierher gehört die seltsame Tetrachordenlehre *Mannstein's*, und *Nehrlich's* wunderliche Aufstellung von fünf Registern für jede Stimme. Eine bestimmte Theorie konnte um so weniger allgemeine Geltung gewinnen, als man sich von der italienischen Schule längst emanzipirt hatte, die deutschen und französischen Schulen aber den delikaten Punkt der Registerlehre oftmals ganz mit Stillschweigen übergingen, oder in sehr oberflächlicher Weise und möglichster Kürze besprachen, — und selbst wenn sie sich des Breiteren darüber ausliessen, ihre Raisonnements so unklar und mysteriös abgaben, dass man sich eben so gut Nichts, als Alles dabei denken konnte. —

gemessenere ist, so liegt kein genügender Grund zur Annahme eines dritten Registers und zur Einführung neuer Verbindungsschwierigkeiten vor, welche neben der grössten Vorsicht noch ein ganz besonderes Studium nothwendig machen würden. Wir bezeichnen also im Widerspruche mit *Garcia* die obigen tiefen Töne in dunkler Klangfarbe nicht mit dem Namen der Bruststimme, sondern geben denselben nur eine sehr bedingte Aufnahme in den Gesang und halten uns bei unsern Studien ausschliesslich an die natürliche Stimme, die von jeher Bruststimme genannt wurde. Diese hat, wie ich schon früher anführte, namentlich im Verhältniss zur Kopfstimme einen weniger starken und scheinbar farbloseren Klangcharakter, kann jedoch durch zweckmässige Studien bei Vermeidung der Anwendung jener gepressten tiefen Töne sehr gekräftigt werden und dürfte in jedem Falle der Klangfülle der mittleren Töne weniger Abbruch thun.

Die sogenannte gemischte Stimme (voix mixte) aber ist kein besonderes Register der Stimme, sondern nur ein inniges Verschmelzen der Klangart der beiden Tonreihen, der Brust- und Kopfstimme*), welches sich bei manchem Naturalisten in solcher Vollendung vorfindet, wie es durch Kunst kaum gewonnen werden kann, immer aber erzielt und möglichst erreicht werden muss. Wenn man bisher in der Regel nur beim Tenor von einer gemischten Stimme gesprochen hat, so ist der Grund wohl darin zu suchen, dass in dieser höchsten Männerstimme der Abstand von dem Brust- und Kopfregister beim ungebildeten Sänger am meisten auffällt. — Die möglichst vollkommene Ausgleichung und Verschmelzung der Register ist aber für Frauen- wie für Männerstimmen eine Nothwendigkeit, also muss auch die gemischte Stimme durch anhaltende und gutgeleitete Studien von Allen errungen werden.

---

*) *Panseron* sagt: „La voix mixte doit être formée d'une portion de la voix de poitrine et d'une autre de la voix de tête. Elle a plus de la force que cette dernière et par elle il est plus facile d'égaliser les deux régistres. *Adolphe Nourrit* s'en servait beaucoup." —

## Sechster Abschnitt.

### Zeit des Anfanges und Unterbrechung der Studien.

„Weit entfernt einen Nachtheil für die zarte Gesundheit der Kinder durch den frühen Gesang befürchten zu müssen, wird man ihn vielleicht in der Folge als Präservationskur zur Erhaltung der Gesundheit und des langen Lebens von den Aerzten anrathen sehen!"

*Nina d'Aubigny.*

Schon oft ist die Frage aufgeworfen worden, ob es wohl gerathen sei, Kinder in zartem Alter singen zu lassen, oder ob ihnen nicht vielmehr der zu frühe Gesang nachtheilig sein müsse. So erscheint es denn nicht überflüssig, hier einige Worte zur Beantwortung dieser Frage zu sagen. — Die Brust und die Stimme der Singenden wird leider selbst in der kräftigsten Blüthe der Jahre beim Jünglinge und bei der Jungfrau durch übergrosse Ausdehnung und Anstrengung nur zu oft gefährdet, wenn nicht zu Grunde gerichtet. Wir ersehen daraus, dass es nicht sowohl auf die Zahl der Jahre und die Kraft des Körpers, als auf die Art und Weise ankommt, mit der die Stimme behandelt wird — ob man ihr Schaden zufügt oder nicht. Und sollten wir wirklich den unberechenbaren Einfluss verkennen, den die frühe Ausübung des Gesanges auf die Sinnesart des Menschen, ja auf sein ganzes Lebensglück ausüben kann? Wozu solche übertriebene Besorgniss, wenn es doch in unserer Hand liegt, jeder Gefahr vorzubeugen? Man lasse immerhin gesunde Kinder schon vom fünften oder sechsten Jahre an ihre kleinen Stimmchen versuchen. Wir erinnern uns der Abhandlung eines Arztes in einem der früheren Jahrgänge der Leipziger musikalischen Zeitung, worin derselbe sich aus medizinischen Gründen entschieden für die frühzeitige Ausübung des Gesanges verwendet, da des Kindes Brust noch einer besondern Ausdehnung fähig sei, indem ja alle Theile der Brusthöhle noch knorplig sind. Durch frühzeitiges Singen

werde jeder Engbrüstigkeit und dem Anwachsen der Lungenflügel vorgebeugt, und den inneren Theilen durch das Einathmen und Aushauchen der Luft Kraft und Biegsamkeit verliehen. — Es versteht sich von selbst, dass ein eigentlich umfassendes Studium des Gesanges beim Knaben, wie beim Mädchen im frühen Alter nicht zulässig ist. Vom Aushalten langer Töne, vom Anschwellen und Verhallen des Tones, so wie von grösseren Geläufigkeitsübungen ist vor beendigter Mutation und gleichzeitig vorgeschrittener, allgemeiner Ausbildung des Körpers entschieden abzurathen. Die Hauptsache bleibt, das kindliche Gemüth früh auf das Edle und Herrliche der Kunst hinzulenken und mit zunehmendem Alter bei Knaben, wie bei Mädchen durch Erlernung kleiner, dem Alter angemessener, Lieder diejenigen Eigenschaften spielend anzubahnen, die ihnen auch später von grösstem Nutzen, ja unentbehrlich sein werden, ich meine: eine gute Haltung des Körpers und Oeffnung des Mundes, eine natürliche und deutliche Aussprache, reine Intonation, gute Tonbildung und ein ruhiges, sinngemässes Athemholen*).

Was das eben gebrauchte Wort Mutation anlangt, so muss hier nachträglich erklärt werden, dass darunter diejenige Umwandelung der Stimme gemeint ist, die sowohl bei Knaben, als bei Mädchen in der Zeit des Ueberganges in das reifere Alter einzutreten pflegt, sich jedoch bei den Geschlechtern verschieden kund giebt. Beim Knaben wird die Stimme nach längerer oder kürzerer Frist um eine, ja anderthalb bis zwei Oktaven tiefer, d. h. aus dem Sopran, Mezzosopran oder Alt erwächst beim Jünglinge ein Tenor, Bariton oder Bass.

*) Möchten doch die Kinder in den Schulen (statt dass sie meistentheils nur zum Notenlesen, Takte zählen, Töne treffen und — Schreien angehalten werden) von verständigen und gesangskundigen Lehrern in Zukunft mehr und mehr mit den hier besprochenen Grundlagen des Gesanges bekannt und so schon früh für die feinere Seite der Gesangskunst empfänglich gemacht werden! — Lässt sich nicht bestreiten, dass dies in neuerer Zeit in manchen Schulen geschieht, so können doch einzelne rühmenswerthe Ausnahmen nicht für die allgemeine Kalamität entschädigen.

Die Stimme des Mädchens erlangt dagegen nach der Mutationsperiode nur eine grössere Fülle des Tones, mehr Ausdehnung des Umfanges und zuweilen eine höhere oder tiefere Stimmlage. Ein junges Mädchen, was Alt sang, wird wohl nur in seltenen Fällen später eine Sopranstimme gewinnen; eher möchte sich nach der Mutation der umgekehrte Fall zutragen, obgleich sich der Besitz einer Altstimme meist schon sehr früh beim Mädchen zu zeigen pflegt.

Die Mutation der Stimme steht im engsten Zusammenhange mit der gesammten Ausbildung und Entwickelung des Körpers und dem Eintritt der Mannbarkeit und stellt sich gewöhnlich beim Knaben zwischen dem sechszehnten bis achtzehnten Jahre ein. Sein Kehlkopf wird in dieser Zeit viel umfangreicher und der sogenannte Adamsapfel tritt beim Jünglinge deutlich fühlbar hervor. Die Stimmbänder im Kehlkopfe des Knaben haben nach *Joh. Müller* vor der Entwickelung der Mannbarkeit noch nicht zwei Drittel der Länge, die sie durch diese erhalten. — Beim Mädchen mutirt die Stimme zwischen dem vierzehnten und sechszehnten Jahre, während es zur Jungfrau heranreift. Der Kehlkopf dehnt sich auch beim weiblichen Geschlechte mehr aus und nimmt an Grösse zu, doch nur in geringerem Grade, und dies wird selten äusserlich so bemerkbar.

Zu den sichersten Kennzeichen des eintretenden Mutirens gehört insbesondere eine öfters sich einstellende, anhaltende Rauhigkeit und Heiserkeit der Kehle; beim Knaben namentlich auch ein häufiges Umschlagen der Stimme, sowohl beim Singen, als auch beim Sprechen oder Lachen. Sobald sich derartige Symptome zeigen, müssen alle Gesangübungen sofort ausgesetzt werden und während der ganzen Entwickelungsperiode ausgesetzt bleiben*). Die Dauer der Mu-

---

*) Hunderte, ja Tausende von Stimmen wurden schon und werden noch heute durch Vernachlässigung und Hintansetzung dieser Vorschrift zu Grunde gerichtet. Ich erinnere hier nur an die sogenannten Kurrendeknaben, die nicht allein in Wind und Wetter, zu jeder Jahres- und Tageszeit auf den Strassen (meist nach eiligem Gehen) ihre geistlichen Gesänge er-

tationszeit lässt sich durchaus nicht bestimmt angeben; dieselbe ist oft sehr schnell (in drei bis vier Wochen), oft äusserst langsam (in anderthalb bis zwei Jahren) beendigt. Im Allgemeinen pflegt das Mutiren bei den weiblichen Stimmen schneller vor sich zu gehen, weil es eben keine so durchgreifende Aenderung der Stimme zur Folge hat, als beim Manne. — Erst wenn sich der neue Charakter der Stimme vollständig ausgeprägt hat, dürfen die Gesangstudien wieder ihren Anfang nehmen. Die Natur wird in den meisten Fällen selbst hindernd in den Weg treten, wenn die Mutation noch nicht völlig beendigt ist. Die Stimme zeigt wegen der Neuheit und Ungewohntheit der tieferen Tonregion im Ergreifen und Festhalten der Töne eine auffallende Unsicherheit. *Liskovius* sagt sehr bezeichnend über diesen Zustand: „Man verfehlt oft den Ton, den man angeben will, man verirrt sich in die gewohnte höhere Tonregion, so weit diese eben noch reicht. Es ist etwas Aehnliches, wie wenn man aus einer Wohnung, wo man Jahre lang wohnte, in eine andere zieht, und dann zuweilen sich in die alte verirrt, bis man die neue so gewohnt ist, wie vorher die alte. Auf diese Art mischt sich oft unter die tiefen Töne ein unberufener höherer Ton ein, und das ist das sogenannte Ueberschnappen der Stimme."

Zuweilen scheint sich hingegen die Stimme schon vollkommen gesetzt zu haben, die Tiefe spricht leicht an, oder die Höhe macht wenig Mühe — und so glaubt man über den Charakter der neugewonnenen Stimme im Reinen zu sein und wieder singen zu dürfen. Eine sehr schnell eintretende Müdigkeit der Stimmorgane, manchmal sogar mit Schmerzen verbunden, belehrt den Sänger jedoch bald, dass er im Irrthume und die Zeit des Wiederaufnehmens der Studien noch nicht

---

schallen lassen müssen, sondern auch oft zuerst als Soprane, dann, wenn es mit der Höhe nicht mehr gehen will, als Altstimmen benutzt und erst dann vom Singen dispensirt werden, wenn ihnen die Stimme fast auf jedem Tone überschnappt. Nach acht oder höchstens vierzehn Tagen muss aber aus dem Alt ein Tenor geworden sein, und das Singen hebt von Neuem an, da die Aermsten ja die Kosten für ihren Schulunterricht durch Singen erschwingen müssen! — Auch diesem Uebelstande ist erst neuerdings an einigen Orten, jedoch noch keineswegs überall abgeholfen worden!

gekommen sei. Er unterlasse alsdann sofort das Singen, wenn er nicht statt seiner, früher vielleicht schönen, Stimme eine rohe, schlechte und vollkommen unbrauchbare erlangen will. Man kann in der Zeit der Mutation nicht vorsichtig genug sein.

Ich mag es nicht unterlassen, hier auch auf die Gefahr hinzuweisen, die aus einer ungenügenden Prüfung der Stimme nach beendigter Mutation dem Singschüler erwachsen kann. Unendlich viele Stimmen, die der schönsten Entfaltung fähig gewesen wären, sind schon einzig und allein dadurch vernichtet worden, dass ihr eigentliches Wesen verkannt und so von vorne herein ein ganz falscher Weg eingeschlagen, z. B. ein Mezzosoprano zum Soprano sfogato oder acuto hinaufgeschraubt wurde. Es bedarf von Seiten des Lehrers, neben genauer Kenntniss der Eigenthümlichkeit jeder einzelnen Stimmklasse und ihres Registerwechsels — auch einer sehr gründlichen, umfassenden und wiederholten Beobachtung, bevor er mit Bestimmtheit den wirklichen Charakter einer jugendlichen Stimme erkennen und gewiss sein kann, auf diese Erkenntniss gestützt, der Stimme eine vollkommen richtige Behandlung zu Theil werden zu lassen. Wenn auch manche Stimmen sich sogleich bei der ersten Prüfung als einer bestimmten Klasse unfehlbar angehörend erweisen, so ist doch die Zahl der Stimmen bei weitem grösser, über welche sich erst nach längerer und wiederholter Beobachtung ein Ausspruch thun lässt. — Natürlich wird die richtige Einreihung in eine der sechs Hauptklassen (Bass, Bariton, Tenor; Alt, Mezzosopran, Sopran) anfänglich durchaus genügen, während speziellere Unterschiede, die sich erst während der Studien selbst herausstellen, dann zur engeren Begrenzung des Gebietes führen und dem Sänger seine eigentlichste Sphäre klar machen werden. —

Schliesslich sei noch bemerkt, dass es sich keineswegs mit Bestimmtheit voraus sagen lässt, in welcher Weise sich der Alt, Mezzosopran oder Sopran des Knaben in der Mutation verwandeln wird. Wenn man behaupten hört: aus einem Alt würde immer ein Bass, aus einem Sopran des

Knaben ein Tenor u. dgl. mehr, so sind das eben Behauptungen, die aller Begründung entbehren, sich aber von Munde zu Munde fortpflanzen und gedankenlos nachgesprochen werden. Die Natur entwickelt auch bei dieser Gelegenheit eine so unendliche Mannichfaltigkeit im Umschaffen der Organe, dass wir uns nicht einmal mit Sicherheit auf gemachte Erfahrungen stützen können. So lässt sich durchaus nicht darauf rechnen, dass, wenn eine schöne Stimme vor der Mutation dagewesen, dieselbe sich auch nachher wieder einstellen müsse. Der Mensch kann wohl das Seinige dazu thun, dass er dieses schöne Besitzthum vor Zerstörung und selbstverschuldetem Verluste bewahre, — allein selbst bei aller Schonung tritt oftmals nach der Mutation an die Stelle einer schönen und edlen Stimme, eine vielleicht starke und im besten Falle gute, aber reizlose, des eigentlichen Zaubers entbehrende Stimme. Andererseits gelangen zuweilen solche Menschen in den Besitz der wundervollsten Stimmen, die sich vor der Mutationsperiode gar keiner oder nur einer sehr unbedeutenden Stimme rühmen konnten. Die Natur hat eben ihre Räthsel, für deren Lösung unser menschlicher Witz nicht ausreicht, und es bleibt deshalb immer ein wunderliches Beginnen, in prophetischem Tone über das verborgene Walten derselben im Voraus ein Urtheil abgeben zu wollen.

Wir gehen nun zur Gesundheitspflege der Stimme über, einem Gegenstande, der eben so sehr die höchste Beachtung von Seiten des Sängers verdient, als sie ihm in der Regel nicht zu Theil wird. —

## Siebenter Abschnitt.

### Gesundheitspflege der Stimme.

„De tous les instruments la voix humaine est le plus délicat et le plus fragile. Le musicien change son instrument usé, mais le chanteur, qui perd la voix, la perd pour toujours.“

*Manuel Garcia.*

„Es giebt Dinge, sagt *Nina d'Aubigny* in ihren vortrefflichen Briefen über Gesang, die eine schöne Stimme auf kurze Zeiträume, andere, die sie auf lange, ja noch andere, die sie auf immer verderben!“ — Das ist nur zu wahr; denn der Zustand unserer Gesundheit im Allgemeinen steht ja schon im engsten Zusammenhange mit dem der Stimmorgane. Deshalb kann man vom Sänger, dem sowohl an der Erhaltung seines höchsten Gutes, der Stimme, als auch an dem ungestörten Gebrauch derselben unendlich viel gelegen sein muss, billig verlangen, dass er vor dem Genusse mancher Speisen und Getränke, vor nachtheiligen Gewohnheiten u. s. w. auf der Huth sei, welche sich als mehr oder weniger gefährlich für die Stimme erwiesen haben. So mögen denn zunächst einige diätetische Verhaltungsmaassregeln für den Sänger, sodann aber einige der Erfahrung entnommene Mittel gegen kleinere Störungen und Indispositionen der Stimmorgane hier ihren Platz finden, die vielleicht Manchem eine willkommene Zugabe sein dürften.

Wenn uns gleich eine übertriebene Aengstlichkeit in Hinsicht der Auswahl im Genusse von Speisen und Getränken unbegründet erscheint, so möchten wir doch unserem vortrefflichen Lehrer *Johannes Miksch* nicht unbedingt beistimmen, der auf eine deshalb an ihn gerichtete Frage in seiner originell derben Weise zur Antwort gab: „Friss soviel, als du hinunterbringen kannst und trinke, so lange du Durst hast!“ — Es giebt allerdings Menschen von so glücklicher Gesundheit (und

wir selbst kennen deren), welche Alles essen oder trinken können, ohne davon den geringsten Einfluss auf ihre Stimme zu verspüren — allein diese dürften doch zu den Seltenheiten gehören; der bei weitem grösste Theil der Singenden ist nichts weniger als frei von der Einwirkung mancher Nahrungsmittel auf die Gesangsorgane.

Sehr fette Speisen, Mandeln, Wallnüsse und namentlich auch Saucen führen meistens eine sofortige, wenn auch nicht lange andauernde Heiserkeit der Kehle herbei. Dagegen zerstört der Genuss geistiger Getränke, sobald er die Grenzen der Mässigkeit überschreitet, nach und nach den ganzen Wohllaut und die Geschmeidigkeit der Stimme. — Ein eben so seltsamer, als verbreiteter Wahn herrscht in Bezug auf die Wirkung des Bieres, dem man namentlich bei Männerstimmen (und hier wieder bei Bassisten) die wunderbare Kraft beilegt, der Stimme Klang und Fülle zu verleihen! Wir halten den mässigen Genuss des Bieres durchaus nicht für schädlich, können uns jedoch nicht in die Reihen der Gläubigen stellen, die auf jene Wunderkraft des Bieres schwören.

Das unmittelbare Singen vor oder nach einer grossen Mahlzeit ist der Stimme entschieden nachträglich. Man kann daraus ersehen, wie verderblich die Gewohnheit der meisten Liedertafeln ist, inmitten ihrer geselligen Soupers oder Zweckessen, sechs, acht bis zehn Gesänge anzustimmen! Die Wirkung solches Verfahrens wird sich vorzüglich bei den Tenoristen sehr bald herausstellen, die überhaupt durch den unausgesetzten und angestrengten Gebrauch ihrer hohen und höchsten Töne in den Männergesangvereinen gewöhnlich in (wenig mehr als) Jahr und Tag ihre Stimme verlieren. — Am meisten wird sich der Sänger davor zu hüten haben, gleich nach seinem Gesange sehr kalte Speisen oder Getränke zu sich zu nehmen.

Eben so wenig aber, als ein voller Magen, ist die gänzliche Nüchternheit, oder wohl gar das Gefühl des Hungers, bevor man zu singen hat, erspriesslich. Der Sänger mag deshalb immer etwa ¾ bis eine Stunde vor der Ausführung einer grossen Gesangsparthie ein mässiges Frühstück zu sich nehmen,

vielleicht etwas rohen Schinken, oder ein paar weiche Eier; auch wohl ein Glas nicht zu feurigen Weines. Unmittelbar vor dem Singen ist der Genuss einiger Austern, besonders des darin verbliebenen salzigen Meerwassers, von ausgezeichneter Wirkung für die Stimme.

Das Rauchen ist — wenn es mit Maass geschieht — dem Sänger nicht nachtheilig, da es Verschleimungen beseitigt; von dem Schnupfen ist dagegen in jedem Falle abzurathen, damit der Durchgang der Luft durch die Nase nicht gehemmt werde.

Vor Erkältung muss sich der Sänger sorgfältig in Acht nehmen und namentlich bei feuchter und kalter Witterung stets auf trockene und warme Fussbekleidung halten, seinen Hals dagegen nicht zu sehr durch dichte Umhüllungen verwöhnen. Er kleide sich überhaupt stets der Jahreszeit angemessen und trage niemals ein die Brust beengendes Gewand.

Nach jeder anstrengenden körperlichen Thätigkeit, nach längerem Spazierengehen (oder gar während desselben) ist das Singen durchaus zu unterlassen. Zu vieles und anhaltendes lautes Lachen oder Sprechen, ganz besonders aber Vorlesen darf dem Gesange niemals vorausgegangen sein, wenn sich nicht die Folgen augenblicklich in einer schnellen Mattigkeit der Respirationsorgane und Rauhigkeit der Kehle offenbaren sollen. Der Sänger wird wohl daran thun, das Vorlesen gänzlich zu unterlassen, weil es seine Brust unnöthig anstrengt. Es ist eine Erfahrung, die ausser uns wohl schon Viele an sich gemacht haben mögen, dass den Sänger eine halbe Stunde lauten Vorlesens mehr ermüdet, als anderthalb Stunden lauten Gesanges.

Wir kommen zwar erst späterhin zu der praktischen Ausübung des Gesanges, können jedoch schon hier nicht unerwähnt lassen, dass bei den Studien stets längere Pausen gemacht werden müssen, um den Lungen, wie der Kehle nach der Anstrengung die nöthige Ruhe und Erholung zu vergönnen. Namentlich kann diese Vorschrift dem Anfänger — sei er auch mit noch so guter Brust und Gesundheit ausgestattet — nicht dringend genug ans Herz gelegt werden! Zehn Minuten

singen und dann zehn Minuten pausiren, oder bei vorgeschrittener Kräftigung der Organe eine Viertelstunde bis zwanzig Minuten singen und eben so lange schweigen — das wird der Stimme des Gesangschülers weit nützlicher sein, als ein langes, ununterbrochenes Studium. Mehr als zwei bis drei Stunden des Tages zu üben, halten wir für völlig unstatthaft und nachtheilig; denn nicht das Wieviel, sondern das Wie ist beim Ueben maassgebend.

Die alten Meister warnten auch ihre Schüler vor ermüdenden technischen Studien auf dem Pianoforte oder der virtuosen Ausübung irgend eines andern Instrumentes, da die Muskeln und die Brust des Sängers schon durch seine Gesangstudien genugsam in Thätigkeit und Anstrengung versetzt sind. — Gleichwohl ist das Erlernen des Klavierspiels für den Kunstjünger sehr wünschenswerth, da er einerseits mehr Ueberblick in das Reich der Harmonieen gewinnt, andererseits im Stande sein muss, sich seine Parthieen allein einzustudiren und kleinere Vorträge selbst zu begleiten. Nur trachte er nicht gerade nach grosser Fingerfertigkeit und Virtuosität auf dem Klavier. — Blasinstrumente sollte der Singende unter allen Umständen nie zur Hand nehmen!

Unsere Sängerinnen möchten wir vor zu fleissigem Nähen, Stricken und Sticken warnen, weil dadurch die Nerven sehr angestrengt und die Muskeln des Kehlkopfes leicht träge und ungeschmeidig werden. Auch vor unausgesetztem gebückten Sitzen am Schreibtische, um ganze Bogen Noten abzuschreiben — mögen sich die hoffnungsvollen jungen Sänger in Acht nehmen; die Brust darf durchaus nicht ermüdet werden! — Dass der Tanz in direktem Widerspruche mit der Ausübung des Gesanges steht und nur mit grösster Beschränkung zulässig ist, bedarf wohl kaum der Erwähnung. —

Das Verweilen in zu kalten Räumen ist der Stimme eben so wenig zuträglich, als der Aufenthalt in stickend heissen Lokalen. Wenn der Sänger also beim besten Willen einer drückend warmen Temperatur nicht entgehen kann, welche sich ja fast immer in Konzertsälen einstellt, so wird er wohl daran thun, wenigstens eine Viertelstunde früher, als er zu

singen hat, sich im Saale einzufinden, um seine Lungen an die schwüle Luft zu gewöhnen, welche sie einathmen müssen. Er wählt dann von zwei Uebeln das kleinere, indem er im entgegengesetzten Falle sich einem augenblicklichen Versagen der Stimme leicht aussetzt.

Zugluft ist für den Sänger stets gefährlich. Er sollte deshalb unter keiner Bedingung gleich nach dem Singen den heissen Saal verlassen und sich dem Zug auf den Korridors und Treppen, sowie nachher der kühleren Luft auf der Strasse aussetzen, sondern immer erst einige Zeit warten, bis er völlig ruhig und abgekühlt ist. — Ein kalter Saal ist zwar für die Resonanz der Stimme weniger hinderlich, doch muss der Sänger z. B. in den Proben zu Konzerten, welche gewöhnlich in ungeheizten Lokalen stattfinden, gehörig warm bekleidet sein und den Kopf bedeckt lassen.

Wir haben die verschiedenen Veranlassungen und Gewohnheiten, welche eine kürzere oder längere Störung im Gebrauche der Stimme, wenn nicht gar ihren Verlust herbeiführen können, absichtlich so ausführlich besprochen und geben nun noch einige Rathschläge und kleine Hausmittel für hin und wieder vorkommende leichtere Unpässlichkeiten und Verstimmungen der Gesangsorgane, welche sich nach unserer und fremder Erfahrung als nützlich erwiesen haben.

Man muss natürlich bei der Aufsuchung der Mittel gegen ein Uebel stets auf die Ursache zurückblicken, die dasselbe herbeigeführt hat. Ist die Entstehungsursache der Heiserkeit z. B. ein Katarrh, d. h. eine Erkältung, so pflegen die Aerzte meistens schweisserregende Mittel zur Heilung anzuwenden. Ein Glas heisser Limonade, oder mehrere Tassen Fliederthee bringen diese Wirkung am sichersten hervor und heben gewöhnlich auch das Uebel sofort, wenn es nicht zu tief eingerostet ist. Freilich muss man sich beim Transpiriren sehr vor neuer Erkältung hüten; man hülle sich recht warm ein, lasse die Hände bedeckt und binde vielleicht noch ein wollenes Tuch um den Hals.

Zuweilen ist eine Entzündung und Anschwellung des Zäpfchens oder der Drüsen damit verbunden. In solchen Fällen

hat sich innerlich das Gurgeln mit lauwarmem Malventhee oder Honig, äusserlich das Auflegen von Kräuterkissen von Kamillen als wirksam erwiesen. Bei tiefer im Halse liegender Rauhigkeit thut das Einathmen heisser Kräuterdämpfe, auch der des Fliederthees, oft Wunder.

Wenn dagegen die Heiserkeit durch zu vieles Sprechen oder Singen (vielleicht gar Vorlesen!) hervorgerufen ist, so wird die möglichste Schonung und Ruhe der Stimme die erste Pflicht des Schülers sein. Denn die Abspannung und Ermüdung der Muskeln und Bänder des Kehlkopfes führt alsdann sehr leicht zum Detoniren, indem die genannten Organe dem Willen des Sängers zuletzt nicht mehr gehorchen und unangemessene Bewegungen ausführen. —

Der Rauhigkeit der Stimme kann man durch ein mit Zucker gerührtes Eidotter, durch lauwarmen Haferschleim, oder auch durch süssen Thee (ohne Milch) und etwas Arak wenigstens einigermaassen abhelfen. Auch sind einige Tropfen Pimpinellentinktur sehr geeignet, die durch Abspannung erschlafften Muskeln und Bänder neu zu beleben. Dies Mittel leistet sogar oft in denjenigen Fällen die schnellste Hülfe, wenn man — durch Verhältnisse oder Verpflichtungen genöthigt — singen muss und sich durchaus nicht disponirt fühlt. Man nimmt alsdann nur wenige Tropfen (zwei bis drei) in Wasser oder auf Zucker. Jedenfalls ist es aber gerathener, in solchen Fällen, wo es sich irgend thun lässt, der Stimme die gehörige Ruhe zu gönnen, bis sie sich wieder erholt und gekräftigt hat.

Natürlich können die hier von uns aufgeführten, der Erfahrung entlehnten Mittel nur für kleinere und leichtere Zufälle der Stimme ausreichen, während Jedem, der seine Stimme lieb hat, dringend anzurathen ist, sich — sobald irgend bedenkliche Umstände eintreten, z. B. eine Beklemmung, oder gar ein Schmerz bei tiefem Athemholen, Blutspucken u. dgl. m. — sofort an einen tüchtigen Arzt zu wenden und seinen Rath einzuholen, weil solche Uebel oftmals die Symptome irgend einer versteckten und herannahenden Krankheit sind, die augenblickliche Hülfe verlangt. —

Leider steht es nicht in des Menschen Macht, den beiden schlimmsten Feinden seiner Stimme zu entrinnen, deren Einfluss ein wahrhaft unheilvoller ist — wir meinen den Gram und Kummer!

Schon eine jede kleinere oder grössere Verstimmung, jede Aufregung, jeder Aerger und Verdruss wird sofort nachtheilig auf die Stimme des Künstlers wirken, der meist ein leicht erregbares Gemüth und lebhaftes Temperament besitzt. Hier kann man dem Sänger nur rathen (namentlich vor dem Auftreten in einer grösseren Parthie), soweit dies in seinen Kräften steht, jede Aufregung zu vermeiden, jedem Anlass zum Aerger aus dem Wege zu gehen. Der Opernsänger hüte sich vor zu lebhaftem Gespräche und Disputiren vor seinem Auftreten und mache sich die möglichste Ruhe zur Pflicht; er lasse Briefe, die ihm in die Garderobe gebracht werden, uneröffnet, Zeitungen ungelesen, bis zu seiner Rückkehr nach Hause, so wird er den Folgen mancher üblen Verstimmung entgehen; er suche überhaupt seine Erregbarkeit und schnelle Empfindlichkeit nach Kräften zu bekämpfen, damit er nicht bei seinen Leistungen der Spielball zufälliger Eindrücke werde. —

Doch was ist zu thun, wenn tiefer Gram, wenn wirklicher Kummer über den Sänger hereinbricht? — Da stehn wir ohne Rath und Hülfe, und können nur wünschen, dass dem Schwergeprüften auch wieder Tage der Freude heraufziehen und so herbe Schmerzen der Seele sich nicht oft wiederholen mögen, da sie allein ausreichend sein würden, den völligen Verlust der Stimme herbeizuführen!

---

Leider steht es nicht in des Menschen Macht, den beiden schlimmsten Feinden seiner Stimme zu entrinnen, deren Einfluss ein wahrhaft unheilvoller ist — *wir meinen* den Gram und Kummer!

Schon eine jede kleinere oder grössere Verstimmung, jede Aufregung, jeder Aerger und Verdruss *wird* sofort nachtheilig auf die Stimme des Künstlers *wirken*, der meist ein leicht erregbares Gemüth und lebhaftes Temperament besitzt. Hier kann man dem Sänger nur rathen (namentlich vor dem Auftreten in einer grösseren Parthie), soweit dies in seinen Kräften steht, jede Aufregung zu vermeiden, jedem Anlass zum Aerger aus dem Wege zu gehen. Der Opernsänger hüte sich vor zu lebhaftem Gespräche und Disputiren vor seinem *Auftreten* und mache sich die möglichste Ruhe *zur* Pflicht; er lasse Briefe, die ihm in die Garderobe gebracht *werden*, uneröffnet, Zeitungen ungelesen, bis zu seiner Rückkehr nach Hause, so *wird* er den Folgen mancher üblen Verstimmung entgehen; er suche überhaupt seine Erregbarkeit und schnelle Empfindlichkeit nach Kräften zu bekämpfen, damit er nicht bei seinen Leistungen der Spielball zufälliger Eindrücke *werde*. —

Doch *was* ist *zu thun*, *wenn* tiefer Gram, *wenn wirklicher* Kummer über den Sänger hereinbricht? — Da stehn wir ohne Rath und Hülfe, und können nur *wünschen*, dass dem Schwergeprüften auch wieder Tage der Freude heraufziehen und so herbe Schmerzen der Seele sich nicht oft wiederholen mögen, da sie allein ausreichend sein *würden*, den völligen Verlust der Stimme herbeizuführen!

# Erster Theil.

# Theoretische Gesanglehre.

„I precetti e le teorie tutte dovrebbero essere state in ogni età gli elementi e fonti d'ogni scienza e d'ogni arte; ma uscendo l'uomo tutto affatto ignorante dalle mani della natura, non ha potuto se non dalle osservazioni e dall'esperienza dedurgli e fissarli. L'esperienza è dunque la più saggia maestra nelle arti."

*Giambattista Mancini.*

## Erster Abschnitt.

### Theorie der Tonbildung.

„Si ponghi tutta la diligenza per fare uscire la voce limpida e grata, e sopra tutto immune dai difetti di naso e gola."

*Antonio Benelli.*

Das Erste, was dem Schüler noch vor Beginn der Tonbildungsstudien gelehrt werden muss, ist diejenige Haltung des Körpers im Allgemeinen und Stellung des Mundes insbesondere, welche die Erfahrung für die Ausübung des Gesanges angemessen und förderlich, ja zur ungehemmten Thätigkeit der Stimmwerkzeuge geradezu nothwendig und unerlässlich befunden hat. Wir beginnen also mit der

### Haltung des Körpers.

Hier sei denn zunächst bemerkt, dass der Gesangschüler wohl daran thun wird, jederzeit stehend zu üben und sich von einem Andern akkompagniren zu lassen (oder sich nur durch einzelne im Stehen angeschlagene Akkorde von Zeit zu Zeit bei seinen Studien nachzuhelfen), damit er einerseits dem Gesange allein seine ganze Aufmerksamkeit zuwende, andererseits aber auch genau mit dem Maasse seines Athems, der Ausgiebigkeit, Tragweite und Geläufigkeit seiner Stimme vertraut — mit einem Worte ihrer vollkommen Herr werde.

Es liegt auf der Hand, dass die Verrichtung des Ein- und Ausathmens durch die beim Sitzen mehr oder minder beengte, in ihrer Ausdehnung und Erweiterung gehemmte Brust gleichfalls erschwert und beeinträchtigt wird. Kommt dazu vielleicht noch Kurzsichtigkeit von Seiten des Schülers, die ihn zwingt, Kopf und Brust dem Notenpulte zuzuneigen, so wird er noch einmal so oft Athem zu nehmen genöthigt sein; — in jedem Falle wird die Stimme beim Sitzen bedeutend an Kraft und Fülle einbüssen. —

Der Körper des Singenden soll aber nicht (wie es gewöhnlich geschieht) auf einem, sondern auf beiden Füssen ruhen, um jeder Unsicherheit, jedem Schwanken im Tone vorzubeugen. Die Füsse dürfen nicht zu weit von einander entfernt werden, weil dies eben so unschön ist, als es namentlich bei sehr kraftvollem Singen schädlich werden, ja sogar einen Bruch herbeiführen kann. Die Bewegung der Arme sei eine freie und ungezwungene; besonders hüte sich der Schüler davor, dieselben steif herabhängen zu lassen oder vor der Brust ineinanderzulegen, damit die durch den Respirationsprozess schon genug in Anspruch genommene Brust nicht doppelt angestrengt werde*).

Das bekannte Kommando der Exerzirmeister: Kopf in die Höhe, Brust heraus, Bauch hinein! ist auch dem Gesangschüler sehr zur Beherzigung anzurathen; nur müssen alle Bewegungen natürlich ausgeführt werden und durchaus nichts Steifes haben. Der Kopf soll nicht gesenkt, sondern erhoben werden, damit der Ton nicht unterdrückt und gequetscht lautet und die Beweglichkeit des Kehlkopfes nicht gehemmt wird; gleichwohl wäre es eben so fehlerhaft, ihn über die Maassen emporzurecken, indem eine zu grosse Spannung der Halsmuskeln die Bildung guter Töne unmöglich macht.

Die genaue Befolgung dieser anscheinend pedantischen Regeln ist für den Schüler von unberechenbarem Nutzen.

---

*) *Garcia* sagt in seinem grossen Werke: l'Art du chant „Je fais porter es bras en arrière, afin de ne pas gêner le jeu de la poitrine".

Der fertige Sänger ist von solchem Zwange allerdings in vieler Hinsicht frei, da derselbe, bei vollkommener Kenntniss seiner Mittel und Kräfte, weniger durch Aeusserlichkeiten behindert wird. Er kann (ja er muss als Opernsänger) sich beim Gesange frei bewegen und hat sich nur vor üblen Angewohnheiten, dem widerwärtigen Wiegen des Körpers, dem Emporheben auf den Zehen und andern Lächerlichkeiten zu hüten.

Wir wollen nun auch die

## Mundstellung

einer näheren Besprechung unterziehen. — Dass dieselbe beim Gesange von grösstem Einflusse auf den Klang, die Fülle und den Ausdruck des Tones sein muss, kann sich wohl selbst Der denken, der wenig oder gar nichts vom Singen versteht. Und doch wird sogar jenes erste und einfachste Gesetz, dass der Mund beim Gesange geöffnet werden muss, unbegreiflicher Weise von sehr vielen Sängern (?) ignorirt. Sie wollen, dass der Ton voll und kräftig lauten soll und verschliessen das Thor, durch welches er seinen Ausgang nehmen muss! — Andere begehen den entgegengesetzten Fehler, indem sie den Mund übertrieben aufreissen. Dadurch bekommt aber der Ton etwas Hartes und Rohes, weil die einzelnen Theile der Mund- und noch mehr der Rachenhöhle zu sehr angespannt werden. Der Grad der Oeffnungsweite hängt nun zwar wesentlich von der verschiedenen Mundbildung des Sängers ab, die bei dem Einen eine grössere, bei dem Andern eine geringere Oeffnung des Mundes, als die zur Hervorbringung edler und schöner Töne geeignetste erheischt; nichtsdestoweniger aber schreibt die Kunstlehre eine ungefähre, normale Mundstellung vor, welche nach der gemeinsamen Erfahrung der grössten Meister den Wohlklang des Tones ungemein befördert. Dieselbe besteht in Folgendem:

Der Mund muss etwa so weit geöffnet werden, dass man die Mitte des Daumens zwischen die Unter- und Oberzähne legen kann. Die Oeffnung bilde keine Zirkelform O, auch kein Oval nach oben 0, sondern ein Oval zur Seite ⬭. Dies

wird am Besten erreicht, wenn sich die Lippen, wie zum Lächeln nach beiden Seiten hin auseinanderziehen*). Die Oberzähne sollen beim Singen etwa zur Hälfte, die Unterzähne fast gar nicht sichtbar werden**); während man also die Oberlippe ein wenig hebt, lässt man die Unterlippe in gleicher Höhe mit der Schneide der Unterzähne, ohne die Letzteren deshalb zu bedecken, was den Ton sehr dämpfen würde. — Von grösster Wichtigkeit ist die Haltung der Zunge. Dieselbe muss sanft an die Rückwand der Unterzähne gelehnt, flach und vollkommen ruhig im Munde liegen, um den empordringenden Tonwellen freien Ausgang zu lassen. Sobald sie sich mit der Spitze hoch emporrichtet oder den Rücken nach oben wölbt, ihre Wurzel zurückdrängt oder überhaupt unruhig im Munde hin und her bewegt, leidet der Ton an seiner Klangart und es entstehen hässliche Fehler, die uns weiter unten beschäftigen werden. Um den Schüler an die nothwendige Ruhe der Zungenlage zu gewöhnen, pflegt man die Studien anfangs nur auf dem Vokale *a* vornehmen zu lassen, der überhaupt für unsere Mundstellung der geeignetste ist. Denn beim Gesange mit Worten kann natürlich nicht von einer feststehenden Mundstellung die Rede sein, da ja nicht allein die verschiedenen Konsonanten jeden Augenblick andere Bewegungen der einzelnen Mundtheile nothwendig machen, sondern sogar die Vokale *e, i, o* und *u* eine veränderte Stellung der Lippen, der Zähne und der Zunge mit sich bringen.

---

*) *Garcia* spricht sich über die verschiedenen Mundstellungen folgendermaassen aus: „Les bouches cuvertes en forme ovale, comme celle des poissons, produisent des sons d'un caractère triste et grondeur; celles dont les lèvres avancent en forme d'entonnoir donnent une voix lourde et aboyante; les bouches trop fendues, qui découvrent trop les râteliers, rendent le son âpre; celles dont les dents sont serrées forment des sons grésillants.“ —

**) *Joh. Ad. Hiller* lehrt seltsamer Weise in seiner „Anleitung zum musikalisch richtigen Gesange“ das Gegentheil! Er sagt: „Die Lippen müssen einwärts gezogen werden, so dass sie die obere Reihe der Zähne ganz, die untere aber halb bedecken.“ — Hoffentlich findet diese Lehre heutzutage keine Anhänger mehr! —

Wir bezeichneten deshalb die oben beschriebene Mundstellung als die normale, von der man ausgehen, zu der man stets und zwar so oft (wenigstens annähernd) zurückkehren muss, als es die Wortbildung nur irgend zulässt. Wir werden davon bei der Theorie der Aussprache ausführlicher handeln.

Wenn die alten Meister übereinstimmend beim Gesange eine Oeffnung des Mundes wie zum Lächeln verlangten, so hatten sie neben dem Nutzen, welcher der Tonschönheit daraus erwächst, auch noch die Absicht, durch diese Vorschrift den Mienen des Sängers einen angenehmen Ausdruck zu verleihen. Und dazu ist unsere Mundstellung in der That sehr geeignet, sobald sie einerseits ohne Zwang, andererseits ohne Affektation angenommen wird. Der Schüler mache, um dies zu erreichen, öfters seine Gesangstudien vor einem Spiegel; dann wird er sich auch von allen Unarten, wie z. B. dem Runzeln der Stirne, dem Heraufziehen der Augenbrauen, dem Aufwerfen oder Zusammenkneifen der Lippen, dem Vorschieben des Kinnes u. s. w. fern halten lernen.

Soll der Gesang seine ganze Macht ausüben, so darf auch die äussere Erscheinung des Sängers, so wie sein Mienenspiel nichts Störendes haben. Der Zuhörer kann sich nur dann dem Genusse vollkommen hingeben, wenn er durch die Ruhe und den Anstand des Sängers das Gefühl der Sicherheit empfängt, und selbst bei den bedeutendsten Gesangsschwierigkeiten niemals die Mittel äusserlich wahrnimmt, die von Seiten des Vortragenden zur Ueberwindung derselben in Bewegung gesetzt werden*).

Von der höchsten Aufgabe des Künstlers, dass sein Gesichtsausdruck beim Gesange der Spiegel derjenigen Gefühle und Empfindungen sei, welche Poesie und Musik schildern wollen — wird an einem andern Orte gesprochen werden. —

Es mögen nun zunächst noch einige Regeln über das

---

*) *Crescentini* bemerkt: Il faut que le chanteur se pénétre de cette verité, que toutes les fois que l'exécution d'un morceau paraît lui être pénible, il fait partager la même fatigue à ceux qui l'écoutent. —

folgen, denn die Geschicklichkeit, angemessen Athem zu holen, ist einer der wesentlichsten Theile, um nicht zu sagen: die Basis der ganzen Gesangskunst. In dem thörigten Wahne, zum Athemholen bedürfe man keiner besondern Anleitung und Uebung, schenken unerfahrene Lehrer oftmals der Thätigkeit des Ein- und Ausathmens im Beginne der Studien wenig oder gar keine Aufmerksamkeit. Der Schüler soll anfangen zu singen, ohne mit seinem Athem umgehen zu können; er soll mit einem Male langgehaltene Töne oder grössere Passagen in einem Athem ausführen, ohne irgend zu wissen, wie er sich dabei anzustellen hat. Und doch ist es mit dem Athemholen beim Singen etwas ganz Anderes, als beim Sprechen! Der Redende nimmt beim Einathmen durchaus keine Rücksicht darauf, sich für eine bestimmte Reihe von Worten mit einem gewissen Quantum von Luft zu versehen; er athmet so viel oder so wenig ein, als ihm bequem ist, da er im Laufe seiner Rede vielfach Gelegenheit findet, aufs Neue Athem zu schöpfen; er ist ja auch an keine bestimmte Dauer der Worte, noch an ein vorgeschriebenes Tempo der Rede gebunden*). Ebensowenig trennt der Sprechende die Verrichtung des Einathmens scharf von der des Ausathmens; er spricht schon während des Einathmens und hat zuweilen den grössten Theil der aufgenommenen Luft schon wieder ausgegeben, ehe er zu reden anfängt.

Wie ganz anders ist es beim Singen! Hier handelt es sich beim Einathmen um die Aufnahme und Eintheilung einer grösseren Masse von Luft, die für eine bestimmte Anzahl von

---

*) Wir haben hier natürlich das gewöhnliche Sprechen und nicht die Redekunst im Auge. Es versteht sich von selbst, dass Vorleser, Redner, Deklamatoren und Schauspieler sich in der Eintheilung ihres Athems aufs Sorgfältigste üben müssen. Das weiss ein Jeder; beim Singen aber hält man ein solches Studium seltsamer Weise für überflüssig, wie die Menge überhaupt glaubt, der Sänger, der eine gute Stimme hat, brauche nichts zu lernen, sondern sei ein fertiger Künstler.

Tönen, von denen jeder einzelne seine festgesetzte Dauer — alle aber ein vorgeschriebenes Zeitmaass haben — ausreichen muss. Denn es ist dem Sänger erst da gestattet, abzubrechen und einzuathmen, wo es der Sinn der Worte und der musikalische Bau des Stückes erlaubt. Sodann ist beim Singen die Thätigkeit des Einathmens ausschliesslich vorbereitend und erst mit dem Momente des Ausathmens soll und darf der Gesang seinen Anfang nehmen*). Gegen dies Gesetz wird aus Unkenntniss vielfältig gesündigt und so gehen unendlich viel schöne Stimmen zu Grunde, ohne dass der Kunstjünger eine Ahnung davon hat, wo die Ursache seines traurigen Verlustes zu suchen ist. Indem wir nun dem Schüler bestimmte Regeln zuerst in Betreff des Einathmens, sodann aber des Ausathmens an die Hand geben, müssen wir die genaue Befolgung unserer Vorschriften über die Haltung des Körpers u. s. w. natürlich voraussetzen.

Beim Einathmen bemühe man sich, ruhig und ohne alle Hast die Lungen reichlich mit Luft zu füllen, wobei die Brust sich mehr und mehr hebt und ausdehnt, der Unterleib aber zurücktritt. Man hüte sich eben so wohl vor einem zu langsamen, als vor dem zu schnellen Einathmen der Luft, weil im ersten Falle die Brust sehr angestrengt und ermüdet werden,

---

*) Wenn *Segond* in seinem „Mémoire sur la voix inspiratoire" berichtet, die Stimmbildung sei nicht wesentlich an das Ausathmen geknüpft, sondern der Mensch könne auch während des Einathmens singen — ja sogar eine Ein- und Ausathmungsstimme unterscheidet, von denen eine jede zwei Register habe: so ist daraus für die Gesangskunst wahrlich keinerlei Gewinn zu hoffen. Es giebt im Gegentheile nichts Gefährlicheres, für Brust und Lungen Verderblicheres, als das Singen vor beendigtem Einathmungsprozesse. Wenn wir mit dem Munde pfeifen oder auf der Mundharmonika spielen, wobei sich bekanntlich eben so gut während des Einathmens, als beim Ausathmen Töne erzeugen lassen, so fühlt unsere Brust schon hierbei sehr bald die ermüdende Wirkung solcher Einathmungstöne, wie viel mehr beim Singen! Der Sänger überlasse deshalb das Kunststück, während des Einathmens Töne hervorzubringen, den Gauklern und Bauchrednern, die darauf angewiesen sind, und singe nur Ausathmungstöne. —

im andern aber es den Lungen unmöglich gemacht würde, die aufgenommene Luft lange zurückzuhalten. Das Einathmen darf durchaus nicht hörbar erfolgen, d. h. einem gewissen Schluchzen oder Schnappen nach Luft ähnlich sein, sondern es muss ohne alle Anstrengung und kaum bemerkbar ausgeführt werden. Es soll dem Zuhörer als Ausdrucksmittel, als ästhetische, und nicht als physische Nothwendigkeit erscheinen, da (wie wir schon mehrfach bemerkten) Alles, was an den Mechanismus der Stimme erinnert, nothwendig vom Genusse abziehen muss.

Mit der ruhig und reichlich eingeathmeten Luft muss der Sänger nun beim Ausathmen aufs Sorgfältigste haushalten. Er darf die Luft nicht massenweise ausstossen, sondern muss sie sanft und ganz allmälig ausfliessen lassen, indem er die Brust nach und nach zusammenzieht und den Unterleib vortreten lässt. Dadurch kommen die Rippen wieder in ihre natürliche Lage und die Luft entweicht langsam und ohne jede Gewalt. Wir sprachen vom Haushalten mit der Luft, — und in der That ist die Eintheilung des Athems die wesentlichste Sache beim Gesange. Es kommt nicht sowohl darauf an, beständig eine sehr grosse Masse von Luft zur Disposition zu haben, als vielmehr mit einer mässigen Quantität Athem ökonomisch umgehen zu lernen. Denn ein Ueberfluss von Athem ist beim Gesange eben so oft die Ursache des Schwankens und der Unsicherheit in gehaltenen Tönen, als der Mangel an Luft. „Ein tüchtiger Sänger, pflegte *Joh. Miksch* zu sagen, kommt mit einem Fingerhute voll Athem weiter, als ein Naturalist, der das ganze Maul voll nimmt.“ — Man muss also die eingeathmete Luft möglichst lange zurückhalten, namentlich nicht auf den ersten Tönen zu viel Athem ausgeben, damit die Luft unter alle in einem Athem zu singende Töne möglichst gleichmässig vertheilt werde und ganz ruhig und geräuschlos ausströme. Ein zu häufiges Athemholen macht den Gesang unruhig und unerquicklich, doch hüte sich der Sänger eben so sehr davor, eine zu lange Dauer des Athems erzwingen zu wollen. Denn abgesehen davon, dass ein übertrieben langes Singen in einem Athem

(wenn es nicht mit der grössten Meisterschaft geschähe) den Zuhörer beängstigt, so werden auch die Lungen dadurch zu sehr ausgedehnt, was, oft wiederholt, den nachtheiligsten Einfluss auf die Respirationsorgane üben muss. Mit dem Momente des Ausathmens beginnt der Gesang und mit ihm die

## Bildung des guten Tones.

Der Schüler halte die eingesogene Luft einen Augenblick zurück, indem er die Kehle schliesst. Hierdurch wird er einerseits den gefährlichen Einathmungstönen entgehen und gewiss sein, dass er nur beim Ausströmen der Luft zu singen anfängt, andererseits die Luftmasse gehörig konzentriren lernen, was für den Ansatz und die Tragweite des Tones unerlässlich ist. Nach diesem momentanen Schliessen der Stimmritze muss sie mit einiger Energie geöffnet werden, so dass die Luft, die sich inzwischen unterhalb der Stimmbänder angehäuft hat, indem sie nun durch die enge Oeffnung hindurchgepresst wird, die Bänder in starke Erzitterung versetzt. Der während dieses Durchganges entstandene Ton strömt nun — wenn ihm kein Hinderniss in den Weg tritt — durch die Wölbung der Rachen- und Mundhöhle der Oeffnung des Mundes entgegen, während ein Theil der Luftwellen in die Nasenhöhlen dringt und so zur Vermehrung der Resonanz wesentlich beiträgt. Soll der Ton nun ein guter und kunstgerechter werden, so dürfen sich die Tonwellen an keinem Theile der Rachenhöhle, noch am weichen Gaumen, sondern einzig und allein hinter den oberen Zähnen vorne in der Mitte des harten Gaumens brechen. Hier findet, wie es die Kunstlehre bezeichnet, der Anschlag des Tones statt. Durch dieses Reflektiren verstärkt, strömt alsdann die zurückprallende Tonmasse in einem schiefen Winkel aus dem gehörig geöffneten Munde und gelangt so, frei von jedem Beiklange zum Ohre.

Wenn aus dem Obigen erhellt, dass die wesentlichste Bedingung zur Erzeugung eines guten Tones darin besteht, ein jedes Hinderniss zu beseitigen, was die Klangwellen in

ihrer freien Vibration hemmen und den richtigen Anschlag des Tones am vorderen Theile des harten Gaumens unmöglich machen könnte, so wird nun auch die grosse Wichtigkeit unserer Vorschriften über die angemessene Haltung des Körpers, über die Stellung des Mundes und die Art und Weise, Athem zu schöpfen, vollständig klar werden, da ein jeder Fehler der Tonbildung eigentlich nur in einer Vernachlässigung oder einem Verstosse gegen diese Regeln seinen Grund hat.

Alle die mannichfaltigen Klangfehler und Mängel der Tonbildung lassen sich recht wohl unter die drei Hauptfehler des Kehl-, Nasen- und Gaumenklanges zusammenfassen. Betrachten wir diese Klangfehler jetzt näher und sehen wir, wie ihnen abzuhelfen ist. Der

### Kehlklang

offenbart sich in zwei verschiedenen Typen, von denen der Eine mehr im Bereiche der tiefen Stimmen und Tonlagen, der Andere mehr im Umkreise der höheren und höchsten Töne vorzukommen pflegt. Beide Abarten des Kehlklanges charakterisiren sich durch einen gemeinen und unedlen (die erste mehr fetten, die zweite mehr gewürgten) Klang, der jedes gebildete Ohr aufs Unangenehmste berühren, ja beleidigen muss; sie beruhen jedoch auf verschiedenen Ursachen. Die Sucht, den tiefen Tönen der Stimme rechten Nachdruck und möglichste Massenhaftigkeit zu geben, hat zu der ersten Art des Kehlklanges geführt, welcher entsteht, wenn der Sänger den Kehlkopf auf eine unnatürliche Weise herabdrückt, so dass derselbe, obschon mit den höheren Tönen wieder etwas emporsteigend, doch nie seinen normalen und natürlichen Steigegrad innehält. Hiermit steht fast immer ein sehr verderbliches Verengen und Zusammenziehen des Schlundes in Verbindung, das dem Tone jede Anmuth nothwendig rauben muss. Ist es nicht zu läugnen, dass die Stimme dadurch in der Tiefe an Kraft zu gewinnen scheint, so geschieht dies doch so sehr auf Kosten der Tonschönheit,

dass derartige Klänge im Zuhörer unwillkührlich Reminiscenzen an das Blöken gewisser Hausthiere erwecken müssen, welche der Sänger schwerlich wach zu rufen beabsichtigt. Möchten doch alle Bassisten sich vor solchen widerlichen, herausgequetschten Tönen hüten und die Stimme auch in der Tiefe natürlich erklingen lassen! möchten auch die Frauen- (insbesondere die Alt-)stimmen jener modernen Unnatur fernebleiben, die sich seit etwa 10 Jahren als neue Methode geltend zu machen anfängt und keinen Anstand nimmt, dem Kehlklange einen Platz in den Studien anzuweisen! Wahrlich eine eigenthümliche neue Methode, die das Unschöne für schön erklärt, den natürlichen Klang der Stimme zu beseitigen bemüht ist und aus weiblichem Munde männlich rohe Töne ausstossen lehrt! Der einzige Gewinn, den solches Verfahren für die Dauer mit sich bringt, ist eben eine Reihe ungewöhnlich starker (weil forcirter) tiefer Töne, die jedes Adels entbehren. Und wenn man weiss, dass völlige Kraftlosigkeit in der mittleren Lage der Stimme und allmäliger, doch sicherer Ruin der Höhe jenen unnatürlichen Anstrengungen fast immer nachfolgt, so möchte die Oktave forcirter Töne in der Tiefe doch wahrlich um einen zu hohen Preis erkauft scheinen!

Bei den hohen Tönen hat der Kehlklang meist einen andern Grund. Es ist nämlich der Kehldeckel daran schuld, der sich (wie beim Niederschlucken von Speisen und Getränken) über die oberen Bänder legt und so den Ton gleich nach seinem Entstehen wesentlich dämpft, am Vordringen hindert, ja zurückdrängt. Man pflegt den gepressten und gewürgten Klang, den die hohen Töne dadurch annehmen, auch Gurgelklang zu nennen. Da nun aber das Zurückdrängen der Zungenwurzel (vergl. S. 13) vermöge ihres Zusammenhanges mit dem Kehldeckel solche Bewegungen desselben allein herbeiführt, so muss im Grunde die fehlerhafte Lage der Zunge als erste Ursache dieses Kehlklanges betrachtet werden.

Wenn wir von den beiden Abarten des besprochenen Klangfehlers die erste mehr als einen den tiefen, die andere als

einen den hohen Stimmlagen und Stimmen eigenen Fehler bezeichneten, so ist damit nicht gesagt, dass jener fette Kehlklang nicht auch öfters bei den hohen, und der gewürgte Kehlklang bei den tiefen Tönen und Stimmen zum Vorschein käme. Der Kehlklang in seinen hundertfachen Nüancen ist überhaupt — gestehen wir es nur ein — dem ungebildeten deutschen Sänger ebenso sehr eigen und geläufig, als dem Franzosen der nasale Klangfehler, zu dessen Besprechung wir jetzt gleich übergehen werden.

Es bleibt uns vorher noch übrig zu erklären, wie der einen und der andern Art des Kehlklanges abzuhelfen ist: Man sehe im ersten Falle streng auf die vorgeschriebene Haltung des Kopfes, dulde durchaus kein Herabneigen des Kinnes, noch ein Herunterzwängen des Kehlkopfes, vermeide überhaupt jedes gezwungene Verengen der inneren Mundtheile, insbesondere aber des Schlundes; man begnüge sich mit einem anfangs schwächeren Klang der tiefen Töne, die durch Schonung und stufenweise Uebungen, wie sie der zweite Theil dieses Buches vorschreiben wird, gar bald gekräftigt und den übrigen Tönen der Stimme gleich gemacht werden können. Im zweiten Falle beobachte man aufs Sorgfältigste die vorgeschriebene Lage der Zunge, die oftmals mit der Spitze und Rückenfläche ganz ruhig liegt und desto mehr ihre Wurzel zurückdrängt, dadurch aber jene nachtheilige Lage des Kehldeckels herbeiführt, welche den Ton so sehr beeinträchtigt und ihn ganz ersticken müsste, wenn der Kehldeckel überhaupt die Kehlkopfshöhle gänzlich zu schliessen im Stande wäre. Der erfahrene Lehrer wird wissen, wie schwer es ist, dem einmal eingewurzelten Kehlklange beizukommen und welcher Energie und Ausdauer es von Seiten des Meisters, wie des Schülers bedarf, um diese Klangunschönheit völlig zu beseitigen.*)

*) Es scheint uns jedenfalls weit einfacher und richtiger den Anfänger (statt ihm viel von der Mannichfaltigkeit des sogenannten Stimmansatzes vorzureden) zur Entfernung aller der Hindernisse anzuhalten, welche sich dem Vordringen der Tonwellen in den Weg stellen. Ist die Passage frei, so wird der gute Ansatz sehr bald gewonnen sein.

Wir kommen nun zu dem zweiten widerlichen Klangfehler, dem

## Nasenklang,

welcher, wie der Kehlklang, eine doppelte Ursache haben kann. Er entsteht, wenn den Tonwellen entweder die Resonanz der Mundhöhle oder die der Nasenhöhle entzogen wird, da der gute Ton der Resonanz in beiden Schallräumen bedarf. Sehen wir, auf welche Weise der innere Zugang zur Mund-, wie zu den Nasenhöhlen verschlossen werden kann *). Wenn der Kehlkopf ziemlich hoch steht**) und sich die elastischen Gaumenbogen sehr verengen, der Zungenrücken aber an den Gaumen anlegt, so ist der innere Zugang zur Mundhöhle fast ganz verschlossen, da die Luft sich nur in geringer Quantität zwischen den verengerten Gaumenbogen hindurchdrängen kann. In diesem Falle findet also fast ausschliesslich eine Resonanz der Nasenhöhle statt. — Sobald sich dagegen das Gaumensegel an die hintere Oeffnung der Nasenhöhlen legt und sie verschliesst, so ist die Luft an ihrem Eindringen in den Schallraum der Nasenhöhlen verhindert und kann nur zum Munde herausströmen; auch in diesem Falle entsteht ein Nasenklang***).

Die Ursache dieses Klangfehlers ist also nicht darin zu

*) Denn das alleinige Zuhalten der äusseren Nasenöffnung braucht durchaus noch keinen Nasenklang hervorzubringen, während umgekehrt, trotz äusseren Offenhaltens des Mundes und der Nasenlöcher, ein Nasenklang sehr wohl möglich ist.

**) Es ist dies bekanntlich bei den hohen und höchsten Tönen der Fall, in deren Bereich sich der Nasenklang auch am häufigsten einzustellen pflegt. Denn die Fälle, wo durch anomale und dauernde Verstopfung des Nasenkanales ein nasales Timbre in allen Lagen der Stimme beim Sprechen und Singen vorherrscht, gehören nicht der Abhülfe des Gesanglehrers, sondern der des Arztes an. —

***) Also ein Nasenton, weil die Luftwellen nicht in die Nase dringen! (Lucus a non lucendo.) — *Johannes Müller*, der ausgezeichnete Physiologe, dem wir die Darlegung dieser Thatsache, wie so viele hochwichtige Aufschlüsse über die Thätigkeit der Stimmorgane verdanken,

suchen, dass überhaupt Luft in die Nasenhöhlen dringt, sondern dass alle Luft oder gar keine Luft, oder (da ein vollständiges Verschliessen der inneren Zugänge zur einen wie zu den andern Höhlen fast unmöglich sein möchte) richtiger gesagt, dass zu viel oder zu wenig Luft in diese Vibrationskammern gelangt.

Doch wie ist die Beseitigung des schwirrenden Nasenklanges zu erreichen?

Wiederum erweist sich die schlechte Lage der Zunge im ersten Falle als Hauptursache des Nasenklanges; im zweiten aber das unzeitige Aneinandertreten der Gaumenbogen. Vermieden wird also der Nasenklang durch das unablässige Bemühen, in den Besitz der ruhigen und flachen Zungenhaltung zu gelangen, die sich auch zur Verbannung des Kehlklanges als nothwendig erwies, nur dass es sich dort um die Zungenwurzel, hier um den Zungenrücken handelt. In Bezug auf die fehlerhafte Bewegung der Gaumenbogen möchten wir noch einmal die schon oben angedeutete wichtige Vorschrift wiederholen: Der Sänger soll alle Theile der Rachen- und Mundhöhle zwar frei und ungezwungen, doch auch still und fest halten, keinerlei nachhelfende Bewegungen bei hohen oder tiefen Tönen versuchen, weil dadurch alle Mal und unvermeidlich eine nachtheilige Rückwirkung auf den Klang des Tones bedingt wird. Zu den Vokalen, insbesondere zum *A*, was man, wie der praktische Theil ergeben wird, anfänglich meist zu den Tonbildungsstudien anwendet, bedarf es durchaus keiner Bewegungen der inneren Theile des Mundes, die nur bei dem Gesange auf Silben oder Worte nothwendig werden. — Nun noch einige Worte über den

**Gaumenklang,**

den letzten der drei S. 64 angeführten Klangfehler. Die Ursache der Entstehung dieses Fehlers, der zwar keineswegs an-

---

widerlegt mit dieser Erklärung die Behauptung des Physikers *Biot*, der einen Nasenklang nur dann zugiebt, wenn die Luft durch Mund und Nase zugleich heraustrete. —

genehm, dennoch aber jedenfalls weit erträglicher lautet, als der Kehl- und Nasenklang, liegt darin, dass die Tonmasse, anstatt sich zu konzentriren und an einem einzigen Punkte (nämlich dem von uns als kunstgerecht bezeichneten Anschlagspunkte am vorderen Theile des harten Gaumens, dicht hinter den Oberzähnen) zu brechen, sich, durch das unruhige Hin- und Herbewegen der Zungenspitze bald hier, bald dort aufgehalten, zertheilt und an allen Theilen des Gaumens reflektirt, wo ihr eben der Zugang frei gelassen wird. Dieser Klangfehler erscheint darum weniger störend, als die früher besprochenen, weil die Tonwellen doch nicht so bald nach ihrem Durchgange durch die oberen Bänder gehemmt und zurückgedrängt werden, vielmehr den Kehl- und Nasenklang glücklich vermeidend, ziemlich weit in die Mundhöhle vorzudringen vermögen. Der Gaumenklang theilt der Stimme mehr etwas Unruhiges, Haltloses und Schwankendes, als gerade Gemeines mit, und nähert sich zuweilen dem guten Tone, wenn die Zunge eine günstige Bewegung nach unten macht, statt sich empor- oder zurückzulehnen. Dieser Fehler ist deshalb auch leichter abzugewöhnen, weil es nicht die Wurzel und der Rücken, sondern die Spitze der beweglichen Zunge ist, welche unangemessene Bewegungen ausführt, die man sowohl mit dem Finger verfolgen, als auch mit dem Auge vor dem Spiegel deutlich wahrnehmen kann. Der Lehrer erinnere nur den Schüler wiederholt an unsere Vorschrift, die Zungenspitze sanft an die Rückwand der Unterzähne zu lehnen, und überwache deren Befolgung, so wird der Tonstrahl, der schon so weit glücklich vorgedrungen ist, auch ferner freie Strasse haben und sehr bald unzertheilt seinen richtigen Anschlag gewinnen*).

---

*) *Ferd. Häser* u. A. sind der Meinung, dass ein zu weites Oeffnen des Mundes den Gaumenklang hervorrufe. Möglich, dass ein übertriebenes Aufreissen des Mundes, was den Anschlag erschwert, auch zu jenem Klangfehler beitragen mag, doch wird es bei ruhiger Lage der Zunge ihn in keinem Falle allein herbeiführen. —

Das beste Mittel, um dem Schüler alle drei eben beschriebenen Klangfehler abzugewöhnen, hat der Lehrer in Händen, der sie im Momente mit seiner eigenen Stimme nachzumachen im Stande ist. Nur so gewinnt der Studirende einen deutlichen Begriff von der Unschönheit seiner Tongebung. Dieses Mittel, von welchem mein geliebter und vortrefflicher Lehrer *Joh. Miksch* den ausgedehntesten Gebrauch machte, wurde schon von *Tosi* und *Mancini* anempfohlen und hat sich auch mir beim Unterrichte fast immer als zweckmässig und schnell zum Ziele führend erwiesen.

Sind aber die beregten Klangfehler entweder dem Schüler nicht eigen, oder hat er sie durch ernste Studien beseitigen gelernt, so wird sich der Bildung eines guten Tones, wie wir sie früher beschrieben haben, nichts Wesentliches mehr in den Weg stellen*), vorausgesetzt, dass die Regeln der Mundstellung stets gehörig befolgt werden. Der Athem und Tonstrahl ist nur möglichst konzentrirt seinem Anschlagspunkte entgegenzuleiten. Ein guter Ton muss, da er weit vorne gebildet wird, schon beim leisen Ansingen auch dem entfernteren Zuhörer ganz nahe erklingen. In der Kunst, welche die italienischen Meister mit den Worten: cantare sul fior delle labbra, d. h. den Ton gleichsam auf dem Saume der Lippen zu bilden, bezeichnen — liegt eben der Schlüssel zu den wunderbaren Erfolgen einer *Jenny Lind* und anderer gefeierter Künstlerinnen, die obgleich von der Natur mit einer durchaus nicht starken Stimme ausgerüstet, doch dem Tone, bei allem Zauber der Anmuth und des Wohllautes, durch musterhaften Ansatz eine kaum zu begreifende Ausgiebigkeit und Tragweite mitzutheilen wissen. —

Wir haben bisher die Wege besprochen und kennen gelernt, welche überhaupt zur Bildung eines guten Tones führen; es bleibt uns jedoch noch nachträglich übrig, den Anfang

*) Und warum sollte auch der Mensch, der mit seiner Stimme alle möglichen Thierstimmen nachzuahmen vermag, nicht für die Wiedergabe edler, menschlicher Töne befähigt sein?

oder, wie ihn die Kunstlehre zu nennen pflegt, die

## Intonation

des Tones gründlich zu erörtern, während uns sein Ende, — sein Verklingen späterhin bei der Lehre von der *messa di voce* beschäftigen wird. Ohne eine reine und tadellose Intonation können alle sonstigen Vorzüge des begabten Sängers niemals zur Geltung gelangen, ja es kann wohl eigentlich von Gesang gar nicht die Rede sein, wenn jedes neue Wort, jeder neue Einsatz der Stimme unrein oder fehlerhaft erscheint. Die Kunstlehre verlangt, dass der Ton unmittelbar, zwar leise, aber doch ganz bestimmt und vollkommen rein erklingen soll, ohne erst irgend eine Art von hörbarer Vorbereitung mit sich zu bringen. Es giebt aber kaum eine Vorschrift der Gesanglehre, gegen welche so vielfach und allgemein gesündigt wird, als die obige; deshalb ist auf diesen Punkt vom ersten Anfange an die grösste und ausdauerndste Aufmerksamkeit zu richten.

Muss beim Schüler vor Allem ein gutes musikalisches Gehör vorausgesetzt werden, so reicht doch dies allein keineswegs aus, da sich nur zu leicht allerhand üble Manieren beim Einsetzen der Töne einschleichen, die oft mit dem Gehör wenig oder nichts zu schaffen haben. Begegnen wir doch solchen schlechten Angewohnheiten vergleichsweise schon im Sprechen oft bei sehr gebildeten und der Rede vollkommen mächtigen Menschen. Wir hören einen jeden neuen Absatz in widerwärtigster Weise durch Knurr- oder Brummlaute, oder auch wohl durch eingeschobene Konsonanten oder Vokale markiren; — nun ganz ähnlich, nur noch mannichfaltiger sind die Mängel der Intonation beim Gesange. Manche Sänger schicken jedem Tone einen oder mehrere andere Töne voraus und gelangen gleichsam erst über eine Brücke auf den eigentlichen Ton; Andere schleppen die Stimme sogar durch ganze Oktaven hindurch, ehe sie die vorgeschriebene Tonhöhe erreichen; Einige setzen ein *n*, *h* oder *r* vor jede Silbe, die sie ansingen, Andere begnügen sich nicht einmal mit einem

überflüssigen Buchstaben und phantasiren ganze Silben hinzu, so oft sie den Ton ansetzen. Viele holen den Ton mit einem tiefen und lauten Athemzuge hervor, so dass man ein Stöhnen oder Schluchzen zu hören vermeint; noch Andere singen zuerst gar keinen bestimmten Ton, sondern summen und brummen eine Weile, in der Meinung und Absicht, recht *piano* zu singen, bis endlich der vorgeschriebene Ton sich plötzlich mit unvermittelter Kraft Bahn bricht. Alle solche üblen Angewöhnungen sind ebenso ungehörig, als lächerlich; man kann vor ihnen nicht genug auf der Huth sein, da sie selbst in kleinster Potenz dem Gesange unmusikalische Elemente beimischen und ihn unerträglich machen. Mit dem ersten Hauche, den man ausschickt, muss auch der beabsichtigte Ton ganz weich, aber haarscharf angesetzt werden; es muss sogleich ein reiner Ton und ein eben so reiner Vokal erklingen, nachdem der die Silbe etwa beginnende Konsonant mit der grössten Schnelligkeit artikulirt worden ist. Der Schüler bemühe sich also, die vorgeschriebene Tonhöhe zuerst mit dem Ohre aufs Genaueste zu erfassen und sich vorzustellen, sodann aber beim energischen Oeffnen der einen Moment verschlossen gewesenen Stimmritze direkt und ungesäumt zur glockenreinen Wiedergabe dieses Tones zu schreiten; er versehe sich hinlänglich mit Athem, um den vielleicht gut angesetzten Ton nicht später tiefer werden zu lassen, ströme aber nicht zu viel Athem auf einmal aus, wodurch der Ton leicht seine Höhe überschreiten könnte. Er muss es zuletzt dahin bringen, jeden Ton seines Stimmumfanges in jedem beliebigen Stärkegrade gleich schnell und gleich rein einsetzen zu können; dann erst ist er im vollen Besitze einer kunstgerechten Intonation.

Die Aufgabe späterer Abschnitte wird es sein, die

**Bildung des schönen Tones**

zu vermitteln, da wir bisher bei allen unsern Vorschriften über die Tonbildung nur die Erreichung eines guten Tones angestrebt haben. Worin unterscheidet sich aber der gute Ton vom schönen? Gut ist ein Ton, der rein, hell und von jedem

üblen Beiklange (Kehl-, Nasen- und Gaumenklang) frei ist; schön wird der Ton erst durch seinen seelischen Ausdruck, durch seine eigenthümliche Klangfarbe. Man könnte mit Recht den guten Ton den Körper, den schönen Ton die Seele des Gesanges nennen. Der gute Ton schliesst noch lange nicht den Begriff des schönen in sich ein, während der schöne Ton ohne die Grundlage des guten nicht denkbar ist. Der schöne Ton ist die höhere Potenz des guten, deshalb mussten wir eben zunächst diesen ins Auge fassen. —

Lässt sich denn aber solche Tonschönheit überhaupt in Worten darlegen und nach Vorschriften erlernen? Oder müssen wir nicht vielmehr dem trefflichen Ausspruch von *Nina d'Aubigny* beistimmen, welche sagt: „Ein vollkommen schöner Ton bleibt doch immer halb und halb ein Ideal, dessen Züge rein und deutlich in unserer Seele schweben, das uns aber leicht entschwindet, wenn wir es zu nahe bringen und mit den Sinnen greifen wollen"? —

Der Ton hat eine doppelte Schönheit, eine materielle, sinnliche, allein den Klang angehende, und eine geistige, den Klang beseelende und charakterisirende. Nur wenigen Auserwählten ward der Vollbesitz dieser zweifachen Tonschönheit vom Himmel verliehen! — Ist nun gleich die eine, wie die andere Schönheit des Tones eigentlich Gabe der Natur, so lässt sich doch die sinnliche Klangschönheit, selbst bei geringerer Begabung durch gute Schule und fleissige Studien auf ihren Höhepunkt führen, zugleich aber auch die geistige Tonschönheit anbahnen und vermitteln (wie wir uns schon oben ausdrückten). Wir haben der materiellen Klangschönheit allerdings durch unsere Bemühungen für die Erreichung des guten Tones schon sehr vorgearbeitet, doch kann sie vollständig erst durch die, späteren Abschnitten zufallende, Lehre vom Schwellen und Abnehmen des Tones, vom Legato und Portamento, von der Betonung und dgl. mehr erlangt werden, da ein gleichmässig in einem und demselben Stärkegrad ausge-

halten er guter Ton, unserer Ansicht nach, selbst den Begriff der materiellen Schönheit ausschliesst*).

---

## Zweiter Abschnitt.

### Theorie der Aussprache.

> „Eine Sängerin, die so unverständlich und rothwelsch im Singen spricht, dass ich von dem Sinne des Dichters nichts inne werde, wenn ich nicht den Text zum Nachlesen vor mir habe, ist mir nur ein tönend Erz und eine klingende Schelle; und ein Sänger mit falscher Aussprache gilt mir bei aller seiner angeblichen virtù nicht mehr, als ein Sackpfeifer!“
>
> *F. A. Weber.*

Schon der blosse Klang einer schönen und edlen Stimme ist — wer möchte dies bestreiten! — weit geeigneter, das menschliche Herz zu rühren, als es die Klänge aller andern Instrumente vermögen, welche ohne Ausnahme eben nur mit mehr oder minder Erfolg die Stimme des Menschen nachzuahmen bemüht sind. Um wie viel grösser und mächtiger muss der Zauber sein, den der mit dem Worte verbundene Klang

---

*) Das Schwellen und Verhallen des Tones ist — wie schon hier vorläufig bemerkt werden mag — das eigentliche Element aller Tonschönheit, ohne welches selbst ein sinnlicher Klangwerth dem Gesange nicht zugestanden werden kann. Der Italiener sagt, wenn er von einem Vortrage ohne Leben und Wärme spricht: *Quella voce non ha vibrazione!* Die heutzutage so verbreitete Gewohnheit, Worten aus fremden Sprachen einen ganz falschen Sinn unterzulegen, hat auch das Wort *vibrare* betroffen, was beständig mit *tremolare* verwechselt wird. Man sagt: „Jene Sängerin vibrirt entsetzlich mit ihrer Stimme“, wo man sagen müsste: „sie tremolirt“. Denn die *vibrazione*, unter der das eigentliche Schwellen und Wachsen, sowie das allmälige Schwinden des Tones, sein innerstes Leben, verstanden werden muss, ist ein Vorzug und kein Fehler des Sängers; während das Tremoliren der Stimme zu den widerwärtigsten Gesangfehlern zählt.

ausübt! Hier wirkt neben oder mit der Musik auch die Poesie auf den Hörer ein; die menschliche Stimme kann des Komponisten und des Dichters Werk gleichzeitig zur Anschauung bringen, und dies hat sie vor allen Instrumenten voraus, deren Wirkungskreis also ein unendlich beschränkterer ist*). Wie unbegreiflich erscheint es daher, dass dieser schönste Schmuck des Gesanges in der Regel fast ganz ausser Acht gelassen wird, und dass man selbst bei sonst geschickten Sängern oft kaum ein Wort oder doch nur Weniges zu verstehen im Stande ist!

Die deutliche und edle Aussprache muss einen递Haupttheil des Gesangstudiums ausmachen, mit allem Fleisse und rastloser Ausdauer erlernt und zur zweiten Natur werden. Sie hat ebensowohl auf die Schönheit des Tones, als auch auf die Wahrheit des Vortrages einen mächtigen Einfluss. Der Sänger, welcher undeutlich ausspricht versündigt sich gleichzeitig gegen den Dichter und Komponisten, deren Schöpfungen erst durch eine vollkommen klare Aussprache in ihrem ganzen Werthe reproduzirt und veranschaulicht werden, — nur so ihre volle Wirkung machen können. — Man sollte deshalb auch niemals in einer Sprache singen, die man nicht erlernt hat, oder doch wenigstens vollkommen versteht. Denn die mechanisch einstudirte Aussprache eines uns völlig fremden Idiomes wird erstlich höchst selten eine richtige bleiben, wenn sie es vielleicht auch beim Einstudiren gewesen sein mag, — ausserdem aber muss auch der Vortrag nothwendig darunter leiden. Es genügt keineswegs, den ungefähren Sinn der Periode, die

*) *Frantz* sagt sehr richtig: „Durch Töne allein können wir nur dunkle, höchstens klare Vorstellungen erhalten. Es ist und bleibt daher ein sanguinisches Unternehmen, bestimmte Gefühle oder Leidenschaften, d. h. solche, deren Objekte uns deutlich sind und von Andern unterschieden werden können, durch blosse Instrumentalmusik ausdrücken zu wollen. Es erwachen zwar bei Anhörung derselben gewisse Gefühle, allein sie sind äusserst verworren und gehen im betäubenden Strome vorüber. Erst durch Worte erhalten die Töne einen bedeutenden Sinn, und die Töne thun weiter nichts, als dass sie die Sprache des Gefühls verstärken und eindringlicher machen.“

man vorträgt, zu kennen, sondern es ist unumgänglich nothwendig, die Bedeutung und den Tonfall jedes Wortes, ja jeder Silbe genau zu wissen, um ein Tonstück fein schattiren und mit wahrer Empfindung ausführen zu können.

Die deutsche Sprache bietet für den Gesang ungleich mehr Schwierigkeiten dar, als manche andere. Während z. B. die italienische durch ihren grossen Reichthum an Vokalen (mit denen fast jedes Wort endigt) dem Sänger ausserordentlich zu Hülfe kommt, so tritt ihm der Ueberfluss und die Anhäufung von Konsonanten in der deutschen Sprache oft recht hindernd in den Weg. Allein alle diese Schwierigkeiten können und müssen überwunden werden. „Ein guter Theil der Vorwürfe, — sagt *Joh. Adam Hiller* — die man unserer deutschen Sprache macht, würde wegfallen, wenn man sie nur vorsichtig und vortheilhaft zu sprechen wüsste. Es ist daher eine der vornehmsten Pflichten eines Singmeisters, auf eine reine und bequeme Aussprache bei seinen Schülern ein wachsames Auge zu haben.“

Um aber eine vollkommen deutliche und zugleich schöne Aussprache beim Gesange zu erzielen, wird es nothwendig sein, sich der Bildung jedes einzelnen Buchstabens durch das Zusammenwirken verschiedener Mundtheile bewusst zu werden. Kennt man die Art und Weise der Lautbildung genau, so wird man leicht etwaigen Schwierigkeiten abzuhelfen, die vorkommenden Fehler zu beseitigen vermögen. Fassen wir also zunächst die

## Bildung der Vokale und Diphthonge

ins Auge. — Der Vokal ***a*** wird gebildet, wenn wir die von uns S. 57 beschriebene Normalmundstellung annehmen und die Zunge in ihrem ganzen Umfange flach und horizontal liegen lassen. Er ist also schon aus dem Grunde der erste und vorzüglichste Vokal für den Gesang, weil er den Tonwellen sowohl im Innern der Mundhöhle vollkommen freien Spielraum lässt, als auch den ungehindertsten Ausgang aus dem natürlich geöffneten Munde gestattet.

Weniger günstig erweist sich das *e*, bei welchem sich der Zungenrücken etwas nach oben wölbt und dem Gaumen zuneigt, zugleich also den Weg für die vordringende Luft mehr beengt und einschränkt. Gewinnt nun auch zur selben Zeit die äussere Mundöffnung an Breite, indem die Lippen sich zur Seite auseinandergeben, so ist gleichwohl diese Spannung der Lippen dem Tone ebensowenig förderlich, als das damit in Verbindung stehende grössere Aneinandertreten der beiden Zahnreihen.

Sehr unvortheilhaft muss das *i* für den Gesang werden, weil alle auf dem Wege vom *a* zum *e* sich einstellenden Bewegungen bei der Bildung des *i* sich in gesteigertem Maasse wiederholen. Die Zunge legt sich mit ihrem Rücken fast ganz an den Gaumen an und lässt den Tonwellen nur einen äusserst geringen Raum zum Vordringen übrig. Zugleich erreicht die Spannung der Lippen ihren höchsten Grad und die Schneiden der Unter- und Oberzähne nähern sich einander noch mehr, als beim *e*.

Das Fortschreiten vom *a* (von dem wir der normalen Mundstellung halber immer ausgehen) zum *o* findet gerade in der entgegengesetzten Weise statt. Während nämlich die Lippen näher zusammen und die Zähne mehr auseinandertreten, macht die Zunge eine Wölbung nach unten, namentlich höhlt sich der vordere Theil ihres Rückens hinabwärts. Jetzt ist also die Mundöffnung verengert, während der innere Raum sich noch mehr, als beim *a* erweitert. Deshalb ist das *o* für den Gesang auch günstiger, als das *e*.

Was endlich das *u* anlangt, so steigern sich die Uebelstände, die bei der Bildung des *o* eintraten, in erhöhtem Maasse, d. h. der innere Raum wird zwar durch die tiefste Herabneigung und Höhlung der Zungenspitze und des Rückens noch mehr erweitert, doch nimmt zugleich das Zusammentreten der Lippen im Gegensatze zum Auseinanderweichen der beiden Zahnreihen in so bedenklicher Weise zu, dass der Mund von aussen fast ganz verschlossen und der Ton leicht einem Pusten ähnlich wird. Aus diesem Grunde gilt *u* für den allerungünstigsten Vokal beim Gesange.

Die Umlaute *ä*, *ö* und *ü* bringen genau dieselbe Oeffnung des Mundes, Stellung der Lippen und Zähne mit sich, als die Vokale, von denen sie abzuleiten sind, also *ä* wie *a*, *ö* wie *o*, *ü* wie *u* — dagegen macht die Zunge bei den Umlauten die zur Bildung des *e* erforderliche Bewegung nach oben, wenn gleich in etwas geringerem Grade, als beim reinen Vokale.

Was die Diphthonge anlangt, so eilt man im Sprechen schnell von der zur Bildung des ersten Vokales nothwendigen Stellung der Mundtheile auf die dem zweiten Vokale angemessene, also z. B. in *ai* und *au* vom *a* schnell auf das *i* und *u* hinüber. Beim Gesange verfährt man ganz anders, wie überhaupt hier mannichfache Modifikationen zu Gunsten der Aussprache gemacht werden müssen, die wir in Bezug auf die Vokale sogleich darstellen wollen, noch ehe wir zur Bildung der Konsonanten übergehen.

## Modifikationen der Vokale und Diphthonge im Gesange.

Wir haben oben die Bemerkung gemacht, dass unter den fünf Vokalen sich einige für den Gesang vortheilhafter, andere weniger günstig, noch andere besonders ungünstig erweisen, je nachdem ihre Bildung den inneren Vibrationsraum für die Tonwellen mehr oder weniger verengert, oder die äussere Mundöffnung verkleinert. Dies wird sich natürlich am deutlichsten in solchen Fällen herausstellen, wo eine oder mehrere lange Noten, oder grössere Passagen z. B. auf *i* oder *u* ausgeführt werden müssten; doch macht sich schon auf einzelnen schnellen, namentlich hohen, Tönen diese Ungunst der Lautbildung sehr fühlbar. Gleichwohl können wir nicht Alles auf *a* singen; die andern Vokale begegnen uns in der Sprache ebenso oft und zusammengenommen weit öfter, als das *a*. Wir müssen also die Schwierigkeit der Tonbildung auf den ungünstigen Vokalen zu bekämpfen und möglichst zu bewältigen suchen, bis sie zuletzt für uns so gut wie gar nicht mehr vorhanden ist. Zu diesem Zwecke gestattet eben die Kunstlehre verschiedene Modifikationen der Vokalklänge, welche die Deutlichkeit der Aussprache und Güte des Tones gleich sehr begünstigen.

Wie in allen Sprachen, so haben auch in der deutschen Sprache die Vokale einen verschiedenen Klang, nämlich einen geschlossenen und einen offenen. Vergleichen wir die Worte:

| | | |
|---|---|---|
| Vater | mit den Worten: | Walten |
| Leben | | Lernen |
| Liebe | | Linden |
| Wohnsitz | | Morgen |
| Tugend | | Wunden, |

so finden wir bei den ersteren fünf Worten den geschlossenen, gedehnten, bei den andern den offenen, runderen Vokalklang. Nun ist es keine Frage, dass dieser offene Klang sich im Gesange für die Bildung des Tones weit mehr eignet, als der gedehnte und geschlossene — mit Ausnahme des Vokales *a*, welcher immer eine gleich günstige und vortheilhafte Lage der Mundtheile und Oeffnung der Lippen und Zähne zulässt. Worin besteht nun aber der Unterschied dieses offenen und geschlossenen Klanges?

Beobachten wir genau die gewöhnliche Aussprache der offenen Laute *e*, *i*, *o* und *u*, so wird es sich zeigen, dass das *e* in Lernen sich etwas dem *ä*, das *i* in Linden dem *ü*, das *o* in Morgen etwas dem plattdeutschen *a* (im Gegensatz zum gedehnten *o*, was sich immer ein wenig dem *u* zuneigt), das *u* in Wunden endlich entfernt dem *o* nähert*). Die geschlossenen und gedehnten Vokale behalten dagegen mehr ihren eigentlichsten Klang bei, geben aber eben dadurch dem Ton leicht etwas Spitzes und Hartes, weil bei ihnen jene oben beschriebenen, das Vordringen und Ausfliessen der Tonwellen hemmenden, Bewegungen der Zunge, der Lippen u. s. w. am Stärksten und Entschiedensten zum Vorschein kommen. Da also bei dem offenen Klange der Vokale eine günstigere Lage

---

*) Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass hier nur ganz ungefähr die Wirkung des Sprachklanges und der Uebergang vom Vokale in den Umlaut — ich möchte sagen, die Verwandtschaft der Vokale unter einander — angedeutet werden kann. So feine, kaum bemerkbare Annäherungen und Abstufungen der Vokale durch Worte versinnlichen zu wollen, bleibt immer eine sehr schwierige, kaum lösbare Aufgabe.

der Mundtheile erzielt werden kann, indem das *ä* durch seine Annäherung an *a* gewinnt, das *ü* ein geringeres Empordrängen des Zungenrückens gegen den Gaumen verlangt, als das spitze gedehnte *i*; das runde *o* (dem platten *a* vergleichbar) eine geringere Schliessung der Lippen erheischt, als das lange *o*; das *u* endlich, sobald es mehr dem *o* genähert wird, eine grössere Oeffnung des Mundes gestattet — so ergiebt sich aus dem Allen für den Schüler folgende allgemeine Regel für die Aussprache der Vokale im Gesange:

Man behalte jederzeit bei den Vokalen *e*, *i*, *o* und *u* mehr den offenen als den geschlossenen Klang des Vokales im Auge; man nähere sich beim *e* dem Klange des *ä* (nicht *ö*), beim *i* dem Klange des *ü*, beim *o* dem des *a*, beim *u* dem des *o* *). Das *a* hingegen spreche man immer ganz hell und rein aus, und gestatte sich vielleicht nur in den

---

*) Diese Regel ist zunächst für den Schüler bestimmt, um ihm die Klangrichtung anzudeuten, den Weg zu beschreiben, den er bei der Bildung der Vokale im Gesange einzuschlagen hat. Natürlich muss er jede Uebertreibung meiden; die Vokale sollen modifizirt, aber nicht ihres eigentlichen Charakters völlig beraubt werden. Auch ist sehr auf die Individualität der Aussprache und Redefertigkeit des Singenden Rücksicht zu nehmen. Wird z. B. einem Tenor der Klang des reinen *i* selbst in der Höhe leicht, wie dies öfters der Fall zu sein pflegt, nun so braucht man eben keine weiteren Modifikationen der Aussprache anzurathen, als dass man vor einem vielleicht zu spitzen *i* (als unschön klingend) warnt. — Es giebt ja überhaupt so unendlich mannichfaltige Abstufungen im Klange eines jeden Vokales, dass der kunstgeübte Sänger bei seiner Aussprache, dem Maler vergleichbar, hundertfache Mischungen und Schattirungen zum Kolorite des ihm vorliegenden Tonbildes zu verwenden hat, ja recht eigentlich schon in der blossen Aussprache die herrlichsten Momente für seinen künstlerischen Vortrag gewinnt. — Wir werden im dritten Theile dieses Werkes Gelegenheit finden, hierauf ausführlicher zurückzukommen, jetzt muss es unser nächster Zweck bleiben, dem Schüler eine leichte und wirksame Aussprache und zugleich korrekte Tonbildung auf jedem Vokale zu ermöglichen. — Wie in der ganzen Gesanglehre, so wird auch besonders bei dem Studium der Aussprache der Lehrer die schnellsten Resultate zu erzielen vermögen, der dem Schüler mit seiner eigenen Stimme und Gesangskunst einen genauen Begriff von der Sprach- und Klangwirkung jedes Vokales verschaffen kann.

höchsten Lagen des Stimmumfanges eine etwas dunklere, dem norddeutschen *a* entfernt sich nähernde, Aussprache.

An diese Hauptregel knüpfen wir gleich noch einige wichtige Rathschläge.

Man bemühe sich beim *e* und beim *i* die beiden Zahnreihen möglichst auseinanderzuhalten, da eine so grosse Annäherung der Ober- und Unterzähne, wie sie in der Regel bei der Aussprache dieser beiden Vokale stattfindet, durchaus nicht für die normale Bildung derselben nothwendig ist. — Beim *o* und *u* entferne man die Lippen so weit als irgend möglich von einander.

In jedem Falle muss der Vokal bei längerem Aushalten des Tones sich in seiner Färbung und seinem Klange vollkommen gleich bleiben; er darf nicht alle möglichen Schattirungen durchlaufen, was einen höchst widerwärtigen Eindruck macht. Hierzu hilft am Besten — wie wir bereits von der Normalmundstellung auf *a* wissen — das strenge Festhalten der jedesmaligen Lage aller Mundtheile, wie sie die Bildung der modifizirten Aussprache des *e*, *i*, *o* und *u* erfordert; denn jede kleinste Veränderung in der einmal angenommenen Stellung dieser Theile bringt sofort einen hörbaren Wechsel im Klange des Vokales und Tones mit sich.

Die Aussprache der Umlaute macht nach dem Obigen keine weiteren Erklärungen und Modifikationen nöthig, und wir gehen sogleich zu den Diphthongen über.

Man kann wohl im Sprechen oder auch im schnellen Singen auf einer kurzen Note die beiden Vokale, aus welchen ein Diphthong zusammengesetzt ist, gleichzeitig aussprechen, doch wird dies unmöglich, sobald eine längere Reihe von Tönen oder auch nur ein gehaltener Ton auf einem Diphthonge auszuführen ist. Können also in solchem Falle die beiden Vokale nicht gleichzeitig, in demselben Augenblicke zu Gehör gebracht werden, so muss nothwendiger Weise der eine oder andere mehr Gewicht, eine längere Zeitdauer erhalten. Nun ist aber in allen Diphthongbildungen (*ai, ei, au, äu, eu*) der zweite Vokal für die Tonbildung jederzeit der ungünstigere. Es wäre demnach wider allen Sinn, wollte man, wie in der ge-

wöhnlichen Sprache schnell über den ersten, besseren Vokal hinwegeilen und auf dem zweiten, schlechteren mit der Stimme verweilen. Deshalb gilt für den Gesang gerade die entgegengesetzte Regel:

Man singt jeden Diphthong im Anfange so, als ob nur ein reines *a* vorhanden wäre. (Lassen sich doch die Klänge *ei* und *eu* recht wohl auf *ai* und *äu* zurückführen, da ja die Worte: W*ei*se und W*ai*se, h*eu*te und H*äu*te fast ganz gleich lauten; somit bleiben im Grunde nur die drei Klangverschiedenheiten des *ai*, *au* und *äu*, die alle mit *a* beginnen.) Erst ganz am Ende der Tonreihe oder des langen Tones, unter welchem der Diphthong als Textsilbe steht, lässt man alsdann — den Zusammenklang beider Vokale vernehmen; nicht den zweiten Vokal allein, wie es manche Schulen ganz falsch lehren. Beim *ai* (und *ei*) singt man zuerst ein reines *a*, schliesslich den Doppelklang *ai*, nicht *i*; ebenso bei *au* erst *a*, dann *au*, bei *äu* (*eu*) erst *a*, dann *äu*, ohne dass jedoch irgend ein hörbarer Wechsel im Einklange entstehen darf. Der Einzelvokal *a* muss am Schluss ganz unmerklich in den jedesmaligen Doppelvokal, Zusammenklang, übergehen.

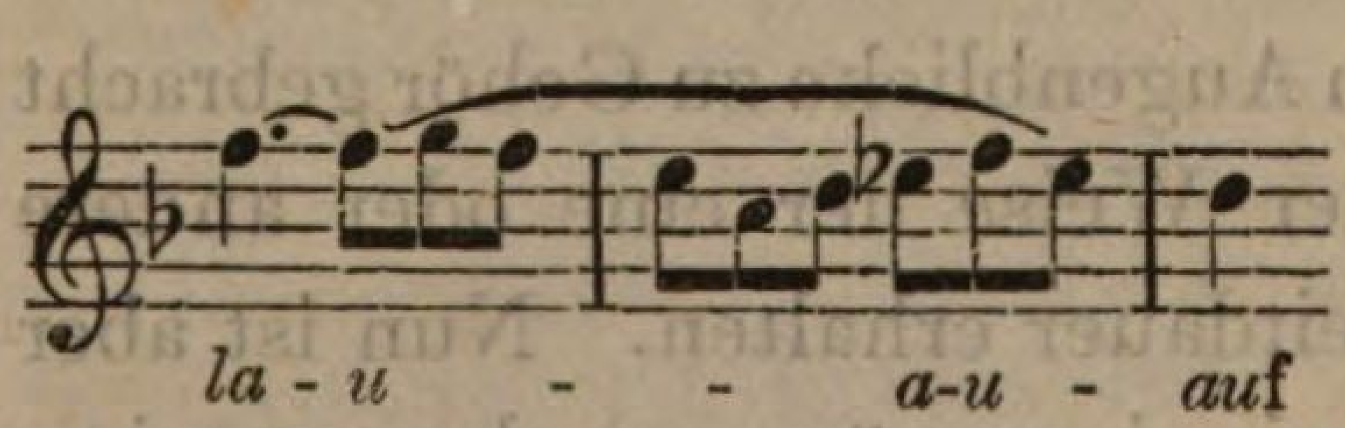
Wollten wir diese Regel der Aussprache durch ein Beispiel veranschaulichen, so liesse sich dieselbe wohl am Besten mit Hülfe des musikalischen Bindebogens von einem *a* zum andern versinnlichen:

*Mozart.*

Statt zu singen:




was allein richtig ist, hört man nur zu oft in folgender Weise aussprechen:




oder gar:

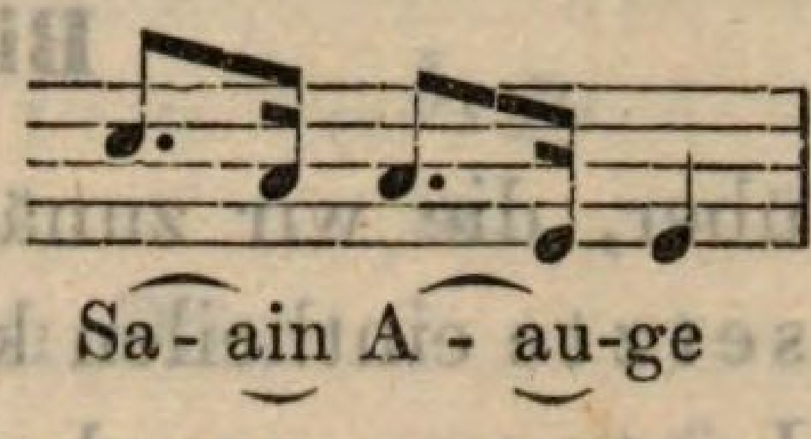



Auch beim Portamento, das wir im nächsten Abschnitte kennen lernen werden, begegnet man sehr oft dem Fehler,

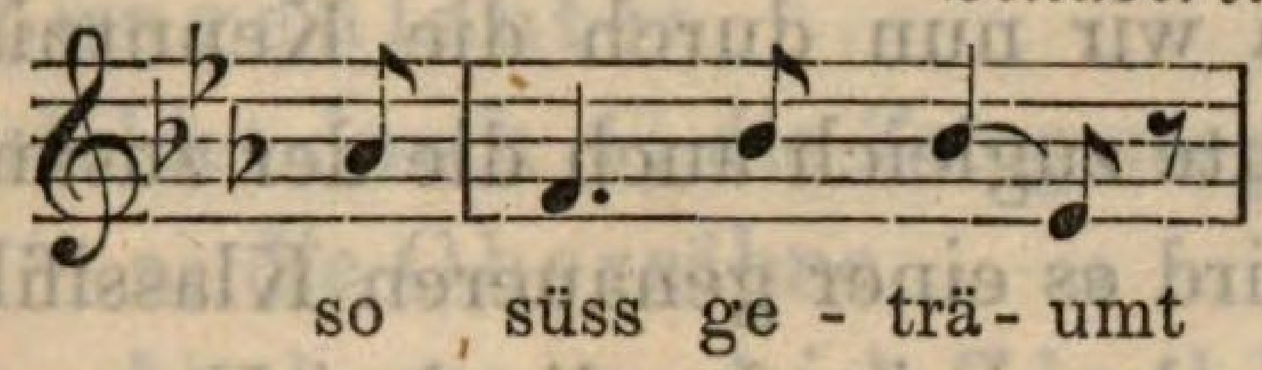
dass die antizipirte zweite Note der letzten Hälfte des Diphthonges, d. h. dem schlechten Vokale, zugetheilt wird. Z. B. singt man

*Weber.*

falsch : 

statt : 


*Schubert.*

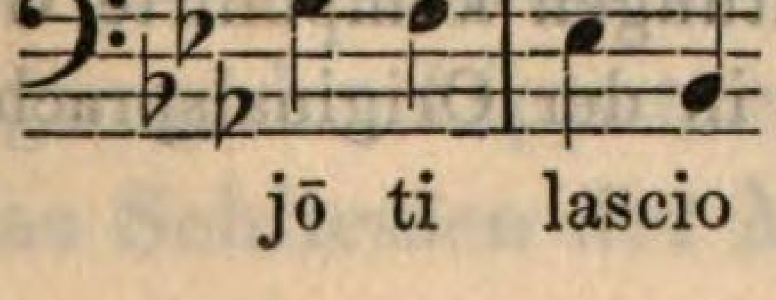
falsch : 

statt : 


Der Schüler hüte sich also vor solchen Verstössen und

NB. Obgleich es nicht meine Absicht sein kann, die Aussprache der italienischen Worte in den Kreis der Darstellung dieses deutschen Lehrbuches zu ziehn, so mag ich es doch nicht unterlassen, an dieser Stelle auf einen der gröbsten Fehler der italienischen Aussprache hinzuweisen, dessen sich die meisten deutschen Sänger uud Sängerinnen beim Gesange schuldig machen. Ich meine die Fälle, wo zwei und drei Vokale (dittonghi, trittonghi) einsilbig auf einer einzigen Note auszusprechen sind, z. B. in den Worten: *io, mio, tuo, suo; miei, tuoi, suoi* u. dgl. m. Hier pflegt der deutsche Sänger (der sich in der Regel auch dann nicht des Singens mit italienischem Texte enthalten kann, wenn er die fremde Sprache nicht erlernt hat) bei den vier ersten oben angeführten Worten fast immer an die Stelle des *i* ein *j*, an die des *u* ein *w* zu setzen und *jō, mjō, twō, swō* zu singen, um so eine Silbe zu gewinnen, bei den drei übrigen Worten aber, wo drei Vokale zusammentreffen, den entgegengesetzten Weg einzuschlagen, nämlich den Werth der Note unter die drei Vokale zu theilen und so jeden als eine besondere, wenn auch noch so schnelle und kurze Silbe auszusprechen: *mi-e-i, tu-o-i, su-o-i.* — Die Worte *io, mio, tuo, suo,* verlangen aber eine Betonung, ein längeres Verweilen auf dem ersten Vokale und ein schnelles Anhängen des zweiten; während in *miei, suoi, tuoi* der Accent ausschliesslich auf dem mittelsten Vokale ruhen, der erste schnell übergangen, der dritte sehr rasch angehängt werden muss, um diese Worte richtig einsilbig auszusprechen, wenn sie vom Dichter und Komponisten so gebraucht werden, wie dies sehr häufig geschieht. Es ist also ganz falsch zu singen:

*Mozart.* *Mozart.*



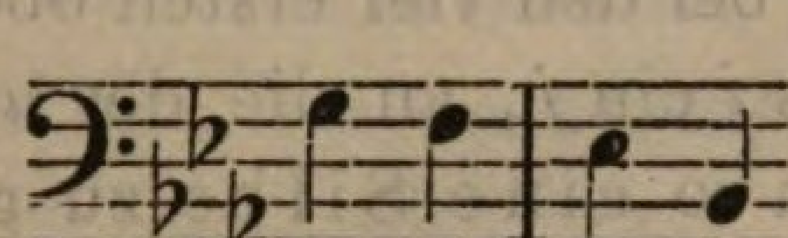
und: 

halte sich streng an unsere Regel, die ihm den einzig richtigen Weg bezeichnet, um die Diphthonge deutlich und schön auszusprechen. — Wir gehen nun zur

## Bildung der Konsonanten

über, die wir zunächst in einfache und zusammengesetzte eintheilen können. Zu der letzten Klasse würden die Laute *z*, *q*, *x* und *sch* zählen, während alle übrigen Konsonanten einfache heissen. Da wir nun durch die Kenntniss der Bildung der einfachen Laute zugleich auch die der zusammengesetzten gewinnen, so wird es einer genaueren Klassifikation der ersteren bedürfen. Machen wir also die drei Unterabtheilungen in Lippen-, Zungen- und Hauchlaute, so werden der ersten Klasse die Buchstaben *m*, *b*, *p*, *w*, *v* und *f*, alle andern aber, mit Ausnahme des Hauchlautes *h*, der Klasse der Zungenlaute angehören. Um jedoch, was wir schon im Eingange dieses Abschnittes als nothwendig bezeichneten, eine ganz genaue Vorstellung von der Bildung jedes einzelnen Konsonanten zu gewinnen, wird es noch einer spezielleren Eintheilung bedürfen, welche durch die mannigfach verschiedene Mitwirkung und Zusammenwirkung der einzelnen Mundtheile bedingt wird.

---

statt: 

und: 


Dagegen ruht in andern dittonghi und trittonghi der Accent auf dem letzten Vokale z. B. in den Worten *più* und *giuóco*, wo der Deutsche manchmal *pí-u* zu betonen nicht ansteht. - Es bleibt deshalb sehr wünschenswerth, dass der deutsche Sänger, der sich der Gesangskunst gänzlich widmen will, die italienische Sprache aufs Eifrigste zu erlernen bemüht sei, da er die Kenntniss derselben durchaus nicht entbehren kann, selbst wenn er einseitig genug wäre, die gründlichste Verachtung italienischer Musik für seine Schuldigkeit zu halten. Hat doch *Mozart* die grössere Zahl seiner Opern nach italienischen Texten komponirt, z. B. *Don Giovanni*, *Idomeneo*, *la clemenza di Tito*, *Così fan tutte*, *le nozze di Figaro* u. s. w. Sollte es sich also nicht der Mühe lohnen, diese Meisterwerke und zahllose andere nach italienischen Dichtungen komponirte Gesangstücke von *Händel*, *Naumann*, *Hasse*, u. A. in der Originalsprache singen zu lernen?

Dies ergiebt folgendes Schema:

A. Einfache Konsonanten.

I. Lippenlaute:
- a) einfache Lippenlaute . . . . . . . . . *b, p.*
- b) Lippenlaut mit Nasenresonanz . . . . . *m.*
- c) Laute von der Unterlippe und den Oberzähnen gebildet . . . . . . . . . *w, v, f.*

II. Zungenlaute:

gebildet durch 1) die Zungenspitze und
- a) die Oberzähne . . . . . . . . . . . *d, t.*
- b) ebenso, zugleich Zischlaut . . . . . *s.*
- c) den harten Gaumen . . . . . . . . *l, r.*
- d) ebenso, zugleich Nasenresonanz . . . *n.*

2) den Zungenrücken und
- a) die Gaumendecke . . . . . . . . . *j, g, ch.*
- b) die Gaumenbogen . . . . . . . . . *g, k.*

III. Hauchlaute:

Nur *h.*

B. Zusammengesetzte Konsonanten.

- a) *z* entsteht aus *t* und *s* : *ts.*
- b) *q* (mit nachfolgendem *u*) aus : *kw.*
- c) *x* entsteht aus *k* und *s* : *ks.*
- d) *sch* aus *s* und *ch.*

NB. *c* ist bald einfacher Konsonant, wenn es wie *k* } ausgesprochen wird.
bald zusammengesetzter Konsonant, wenn es wie *z* } ausgesprochen wird.

Wir wollen nun dem vorstehenden Schema gemäss die Bildung jedes einzelnen Konsonanten deutlich beschreiben und mit den Lippenbuchstaben den Anfang machen.

Wenn man den Mund ganz ohne Zwang durch ein weiches Zusammentreten der Lippen schliesst und in gleicher Weise wieder öffnet, so bildet man das *m.* Führt man dieselbe Bewegung der Lippen etwas energischer aus, sowohl in Bezug auf das Schliessen der Mundöffnung, als auf das Auseinander-

treten der Lippen, so wird ein normales *b*, durch noch schärferes Zusammenziehen und heftigeres Eröffnen der Lippen ein *p* gebildet. Gleichwohl konnten wir nur die Laute *b* und *p* einfache Lippenlaute nennen, weil bei der Bildung des *m* ein grosser Theil der Luft durch die Nasenhöhlen ausströmt, was dem Tone einen nasalen Beiklang verleiht; deshalb wurde das *m* besonders aufgeführt.

Man hüte sich übrigens bei diesen drei Konsonanten vor dem völligen Zusammentreten der Zähne, was sowohl die Fertigkeit als die Anmuth der Aussprache sehr beeinträchtigen müsste.

Bei den Lauten *w*, *v* und *f* ist die Oberlippe ganz unthätig; sie entstehen allein durch das Zusammenwirken der obern Zähne und der Unterlippe. Wird die letztere ganz sanft an die Oberzähne gelegt, so entsteht nach dem zwanglosen Auseinandertreten dieser beiden Mundtheile ein *w*; durch stärkeres, doch noch immer gelindes Zusammen- und Auseinanderbewegen der gedachten Theile ein *v*, durch dieselbe, aber noch weit energischere und heftigere Bewegung der Unterlippe und der Oberzähne ein *f*, wobei die Unterlippe sich mit ihrer oberen Wand immer mehr in die Mundöffnung drängt.

Wir gehen zu den Zungenlauten über.

Die Konsonanten *d* und *t* werden gebildet, indem die Zunge mit ihrer Spitze den obern Theil der inneren Wand der Oberzähne berührt, beinahe an dem Punkte, den wir in der Lehre von der Bildung des guten Tones als den Anschlagspunkt für das Reflektiren der Tonwellen bezeichneten. Beim *d* ist diese Bewegung sanfter, beim *t* gewaltsamer und energischer — wie ja auch nur der Stärkegrad der beschriebenen Bewegungen den Unterschied bei der Bildung des *b* und *p*, des *v* und *f* ausmachte.

Beim *s* sind die Zahnreihen fast ganz geschlossen; die Zunge tritt mit grösserer oder geringerer Gewalt mit ihrer Spitze an die innere Wand der Oberzähne und erzeugt so einen weicheren oder schärferen Zischlaut, ein *s* oder *ss*. Aehnlich wie *d* und *t* werden auch die Zungenlaute *n*, *l* und *r* gebildet, nur dass die Spitze der Zunge sich dabei mehr zusammenzieht

und den harten Gaumen in seinem vordern Theile, an den sogenannten Ringeln, berührt. Je stärker die Zusammenziehung der Zungenspitze ist, um so geringer wird die Fläche sein, mit der dieselbe an den Gaumen tritt. Am Gelindesten ist aber diese Kontraktion beim *n*, stärker beim *l*, wobei sich die Mitte des vorderen Theiles der Zunge nach unten wölbt, noch stärker beim *r*, welches durch eine vibrirende Bewegung der Zungenspitze an den Ringeln — und durchaus nicht als Gurgellaut an der Wurzel der Zunge und dem Zäpfchen — gebildet werden muss. Das *n* wurde bei den Zungenlauten (wie das *m* bei den Lippenlauten) besonders rubrizirt, weil es neben den beschriebenen Bewegungen der Mundtheile noch eine Nasenresonanz mit sich bringt.

Wenn der nach oben gewölbte Zungenrücken bei geringer Kontraktion den hinteren Theil des harten Gaumens oder der Gaumendecke berührt, so entsteht, je nachdem diese Berührung schwächer oder heftiger erfolgt, ein *j*, *g**) oder *ch*. Weit stärker ist die Kontraktion des Zungenrückens bei der Bildung der Laute *g*, *c* und *k*, wobei derselbe sich an den äussersten Theil des harten Gaumens, unmittelbar an die Gaumenbogen empordrängt, weshalb diese Laute auch Guttural- oder Kehllaute genannt werden. Aus dem früher Gesagten erhellt, dass die Berührung beim *g* eine schwächere, beim *c* und *k* eine stärkere und energischere sein muss.

Ueber den Hauchlaut *h* ist nichts Besonderes zu bemerken; man bildet ihn durch ein nicht zu hartes Ausstossen des Athems. Erscheint das *h* nach einem Vokale, so fällt der Hauch ganz weg und der Vokal wird einfach länger und gedehnter ausgesprochen.

Bei den Doppelkonsonanten *z* (*c*) *q*, *x* und *sch* muss die Bildung des zweiten Konsonanten schnell und unmittelbar sich an die des ersten anreihen, um eben die enge Verbindung beider Konsonanten (mit dem darauf folgenden Vokale) möglichst flüchtig zu bewirken**). Man eile also beim *z* schnell über

---

*) Nämlich ein *g*, wie es am Ende der Silben lautet, z. B. in heili*g*.

**) *Angermann* räth in seiner empfehlenswerthen „Lautlehre" mit

das *t* hinweg auf das *s* (vergl. S. 85), beim *q(u)* über *k* auf *w*, beim *x* über *k* auf *s*, u. s. w. So wird das *ts* als deutliches *z*, das *kw* als *q(u)* und das *ks* als *x* erschallen. — Was nun die

**Modifikationen der Konsonanten im Gesange**

anlangt, so müssen wir zunächst noch einmal die schon mehrfach angedeutete Regel wiederholen, dass die wesentlichste Bedingung zur Erlangung einer verständlichen Aussprache darin besteht, die verschiedenen Bewegungen der Mundtheile, welche bei der Bildung der Konsonanten nothwendig werden, zwar bestimmt und etwas energisch, jedoch so schnell, als nur irgend möglich, ausführen zu lernen. Das Zusammen- und Auseinandertreten der Mundtheile, z. B. der Oberzähne und der Unterlippe beim *f*, muss das Werk eines Augenblicks sein, damit die Stimme sofort auf den nächsten Vokal übergehen und dort ihren Ton entfalten kann. Bleiben die beregten Theile länger in Berührung, als unumgänglich nothwendig, und erfolgt ihre Trennung langsam und matt, so wird die Aussprache ebenso undeutlich, als der Ton unschön werden, denn nur der Vokal kann der Stimme Raum und Gelegenheit zum Tönen geben *), während der nachfolgende Konsonant den Ton sogleich erlöscht, der vorausgehende ihn so lange verzögert, bis der Vokal zur Bildung gelangt.

Der Grad der Energie, mit der man die Konsonanten sowohl am Anfang als am Ende artikulirt, hängt übrigens wesentlich von der Grösse des Raumes ab, in welchem man singt. Während in kleineren Räumen eine weichere Bildung selbst der schärferen Konsonanten am Platze ist, verlangt ein grosses Lokal, ein Theater oder eine Kirche, eine weit schärfere nnd bestimmtere Bildung der Konsonanten, wenn

---

Recht, die Konsonanten nicht zu weit hinten im Munde zu bilden, bei Doppelkonsonanten aber den ersten möglichst weich zu geben, um die schnelle Anschliessung des zweiten zu erleichtern.

*) Daher die innige Verwandtschaft der Worte: Stimme und Vokal in fast allen Sprachen, z. B. vox-vocalis; voix-voyelle; voce-vocale; voice-vowel; voz-vocal.

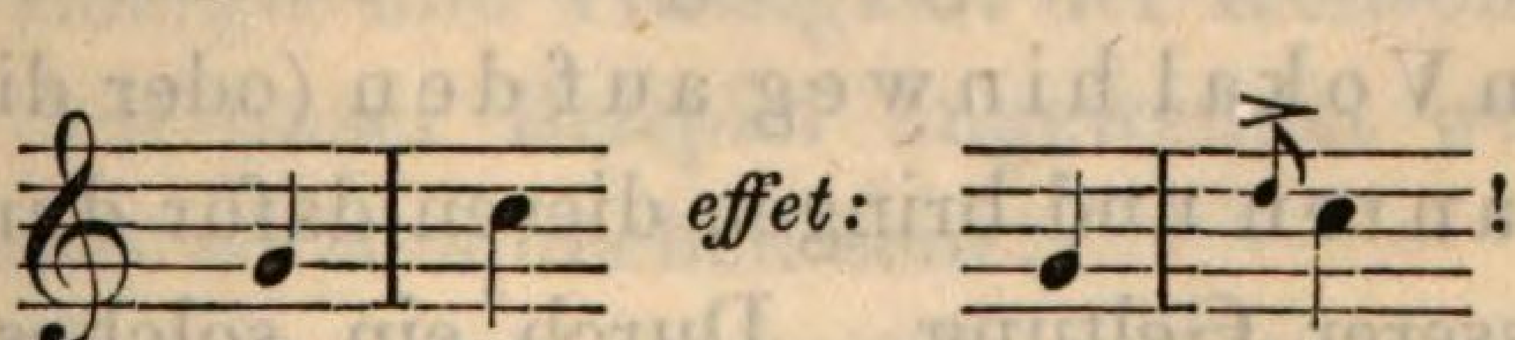
dieselben bis in die fernsten Räume hin deutlich verstanden werden sollen. Die berühmte Sängerin *Faustine Hasse* soll diese Kunst der Artikulation im höchsten Grade besessen und derselben einen grossen Theil der mächtigen Wirkung verdankt haben, welche ihre selbst in den allerweitesten Räumen bis auf jeden Buchstaben verständliche Aussprache bei vollkommen schöner Tongebung hervorrief; wie uns *Printz* in seiner „Sing- und Klingkunst“ erzählt.

Besondere Aufmerksamkeit verlangt auch das Zusammentreffen zweier gleicher Konsonanten, am Schluss und Anfange zweier aufeinanderfolgender Silben oder Worte. Hierbei geht nämlich leicht der eine Konsonant verloren, die Aussprache wird undeutlich, ja es wird zuweilen ein ganz falscher Sinn der Worte veranlasst — wenn man z. B. statt „Wohl lag ich einst in Gram und Schmerz“ singen hört: „Wo lag ich einst“ u. s. w. Um hier die gewünschte Verständlichkeit zu erreichen, wird es sehr zweckmässig sein, die Bildung des zweiten Konsonanten einen Augenblick zu verzögern und zurückzuhalten, damit zuvor die vollständige Artikulation des ersten erfolgen könne. Man stützt sich gleichsam einen Moment auf den ersten Konsonanten, ehe man zur schnellen analogen Bildung des zweiten fortschreitet, der dann in keinem Falle mit dem ersten zusammenfallen wird.

Wir halten es für überflüssig, dieses Verfahren auch auf das Zusammentreffen verschiedener Konsonanten ausdehnen zu wollen*), geben vielmehr folgende allgemeine Regel der

---

*) Noch seltsamer aber ist die Vorschrift *G. Carulli's*, einen doppelten Konsonanten zu singen, wo solcher gar nicht vorhanden ist. Er sagt: „Lorsqu'un mot italien se termine par une consonne, comme „*amor, cor*“ auquel l'E finale est supprimé (*amore, core*), il faut en prononçant doubler cette consonne, en faisant l'appoggiatura à la note ou est placée la dernière syllabe „or“ p. e.

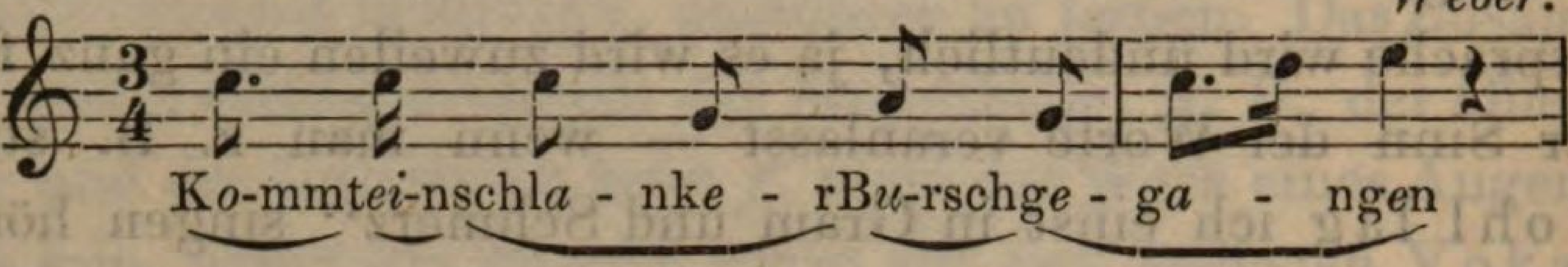


## Aussprache der Silben und Worte.

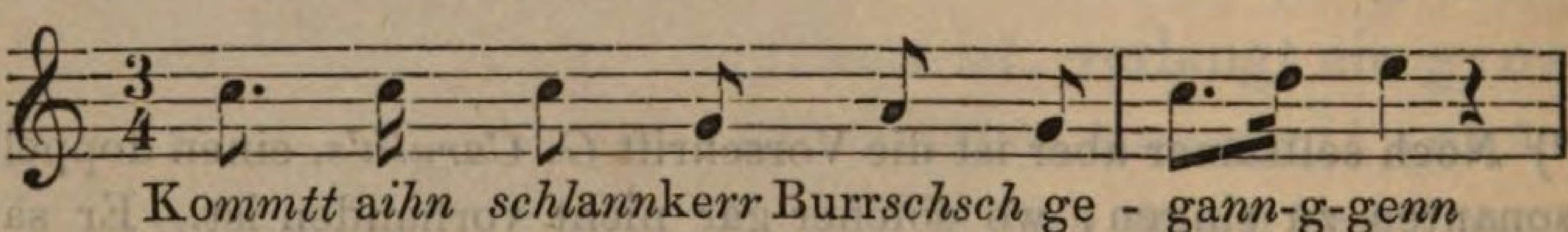
Man schliesse im Gesange jede Silbe mit ihrem Vokale und nehme den (oder die) darauf folgenden Konsonanten zum Anfang der nächsten Silbe hinüber.

Hierdurch gewinnen wir den der italienischen Sprache eigenen Vortheil, dass jedes Wort auf einem Vokal endigt, und ermöglichen zugleich, ohne der Sprache die geringste Gewalt anzuthun, einen schönen Ton, indem wir bis ans Ende auf Vokalen verweilen können. Singen wir z. B. in folgender Weise:

*Weber.*




und befleissigen uns bei den vielfachen Konsonantenanhäufungen der oben anempfohlenen schnellen und energischen Bewegung der mitwirkenden Mundtheile, so wird die Stimme rein und hell auf den Vokalen erschallen können und dabei jedes Wort klar und deutlich zu verstehen sein. So einfach diese Regel ist und so handgreiflich der Vortheil, den sie gewährt, so wird sie doch von den meisten deutschen Sängern nicht gekannt oder (absichtlich?) nicht befolgt. Man hört statt dessen ein fortwährendes Brummen, Schnurren und Zischen auf den Konsonanten, was den Wohllaut der Stimme völlig unterdrückt und doch keineswegs zur Deutlichkeit der Aussprache führt. Die nachfolgende Schreibart:




mag einen ungefähren Begriff von der Art und Weise geben, wie viele, sehr viele deutsche Sänger mit der Aussprache der Silben und Worte im Gesange umgehen. Sie eilen mit wahrer Hast über den Vokal hinweg auf den (oder die) folgenden Konsonanten und bringen diesen dafür durch Verdoppelung zu grösserer Geltung. Durch ein solches Verfahren

kann aber natürlich weder sprachlich noch gesanglich ein angenehmer Eindruck bewirkt werden! Anstatt über solche Uebelstände nachzudenken und ihnen abzuhelfen, begnügt man sich mit dem entschuldigenden Gemeinplatz, unsere (so tiefe, als reiche) Sprache sei für den Gesang völlig ungeeignet. Unser deutsches Publikum beweist dem Sänger in diesem Punkte eine Nachsicht, die er weder in Frankreich noch in Italien jemals antreffen dürfte. Während man dort vom Künstler die vollkommenste Deutlichkeit und Schönheit der Aussprache gebieterisch verlangt, erschallt in unsern deutschen Theatern, Kirchen und Konzertsälen alle fünf Minuten ein lautes Knistern und Knattern durch das Umschlagen der Seiten von einigen hundert Textbüchern, in welchen die Zuhörer aufs Eifrigste nachlesen, um zu wissen, wovon beim Gesange die Rede ist. Der gebildete Sänger kann und muss aber jede Silbe so verständlich aussprechen, dass ein Textbuch für den Zuhörer völlig überflüssig und höchstens in grösseren Ensemblestücken wünschenswerth ist.

Befolgen wir das oben aufgestellte Prinzip der Aussprache von Silben und Worten, so können wir den Vortheil der italienischen Wortbildung nicht nur auf die deutsche, sondern auf jede andere Sprache übertragen und Ton und Wort zu gleicher Geltung bringen. Es bedarf allerdings einer anhaltenden und sorgfältigen Uebung, um sich diese Regel zur zweiten Natur zu machen. Denn wenn auch das Ausruhen der Stimme auf dem Vokal der Silbe bald erreicht sein dürfte, so wird das schnelle Artikuliren mehrerer Konsonanten am Anfange der Silbe zuerst viele Mühe verursachen. *Michelot* brachte zu diesem Zwecke die entgegengesetzte Uebung auf. Er liess die Konsonanten alle am Ende der Silben scharf und deutlich artikuliren und die darauf folgende Silbe mit dem Vokale anfangen. Diese Uebung scheint uns (natürlich nur als Sprechübung) empfehlenswerth, um die gewünschte Energie und Flüssigkeit der Konsonantenbildung zu erzielen. Auf unser Beispiel angewendet würde also scharf und bestimmt so zu sprechen sein:

Kommt—einschl—ank—erB—urschg—eg—ang—en

Sobald aber die nöthige Gewandtheit und Fertigkeit in der Bildung mehrerer auf einander folgender Konsonanten gewonnen ist, kehre man zu dem umgekehrten, für die Praxis vorgeschriebenen Verfahren zurück und die Aussprache muss vollkommen deutlich werden.

Zwei Ausnahmen wird jedoch unsere Regel erleiden müssen, von denen die eine bei dem (oben angeführten) Zusammentreffen zweier gleicher Konsonanten, die andere aber dann stattfindet, wenn der Sänger zum Athemholen absetzt. Im ersten Falle (siehe A im folgenden Beispiel) hängt er den ersten der gleichen Konsonanten an den Schluss der betreffenden Silbe und hebt die neue mit dem zweiten an, im andern (siehe B) muss er natürlich dem Worte, nach welchem er Athem holen will, seinen Endkonsonanten lassen — kann ihn jedoch möglichst lange verzögern. Z. B.




Es bleibt noch zu bemerken, dass unsere Vorschrift des sich Stützens und momentanen Verweilens auf dem ersten Konsonanten nur auf zwei in verschiedenen Silben nebeneinanderstehende (nicht in einer und derselben Silbe zusammentreffende) gleiche Konsonanten Anwendung erleidet. Deshalb schrieben wir auch oben (S. 90) nicht „Ko*m-m*t ein schlanker“ u. s. w. Die in einer Silbe nebeneinander befindlichen Konsonanten werden dadurch am Besten verständlich gemacht und zum Gehöre gebracht, dass der vorhergehende Vokal recht rund und offen ausgesprochen wird. Gäbe man dem *e* in dem Worte „hell“ einen gedehnten und geschlossenen Klang, so würde es geradezu unmöglich sein, ein doppeltes *l* erschallen zu lassen; man versuche einmal „heh*ll*“

auszuprechen! Sagt man dagegen „h*äll*," so ist das Wort auch ohne besondere Betonung der Konsonanten deutlich verständlich.

In der praktischen Methode des Unterrichts, von welcher der zweite Theil dieses Buches handelt, wird auch die Uebung der Aussprache noch ihren besondern Platz finden. Wir wollen in diesem Abschnitt der theoretischen Lehre zunächst noch eine Aufzählung der gewöhnlichsten und störendsten

## Fehler der Aussprache

geben, wobei wir natürlich von den Verstössen gegen die oben aufgestellten Regeln absehen, da dieselben schon zur Sprache gekommen sind.

Das sogenannte Gurgel-*r*, welches hinten im Schlunde an der Zungenwurzel und dem Zäpfchen gebildet und in einigen Theilen Deutschlands, wie beim Reden, so beim Singen allgemein und ausschliesslich angewendet wird, ist im Gesange durchaus unstatthaft und dürfte wohl nur einer so genialen Künstlerin nachgesehen werden, wie es die *Schröder-Devrient* war, welche bekanntlich kein Zungen-*r* (vgl. S. 87) zu bilden vermochte. Der Sänger lasse sich also nicht vom Gebrauch des Zungen-*r* abhalten, selbst wenn es ihm anfangs affektirt klingt. Man wird in den meisten Fällen das gegurgelte *r* gar nicht, oder wenn es mit Virtuosität ausgeführt wird, sehr übel bemerken, während das Zungen-*r* die Deutlichkeit und Schönheit der Aussprache ungemein fördert und auch in den grössten Räumen deutlich vernommen wird. Der Lehrer muss sich deshalb alle Mühe geben, den Schüler zur richtigen Bildung des *r*, durch die Vibration der Zungenspitze an den Ringeln des harten Gaumens anzuhalten und nicht wie *J. A. Hiller* denken, der sehr naiv erklärt: „Eingewurzelte Zungenfehler, als wenn man kein r aussprechen kann, werden mich nicht aufhalten; diese zu verbessern gehört mehr für die Ammen, als für die Singemeister." — Am Leichtesten schliesst sich das Zungen-*r* an den Vokal *u* an; somit würden zur Uebung des *r* vorzüglich solche Worte zu wählen

sein, wo dem *r* ein u vorangeht, als Flu*r*, hu*r*tig, Natu*r*, schnu*rr*en u. s. f.

Sehr hässlich und doch sehr verbreitet ist die Angewohnheit mancher Sänger, wenn auf die Konsonanten *l, m, n* und *r* ein zweiter Konsonant folgt, einen Vokal (meist ein *e*) in die Mitte zu stellen, der gar nicht vorhanden ist. Z. B. se-le-ber, statt selber, maneche, statt manche, Ga-re-ten statt Garten u. s. w. So wird auch vor Konsonanten am Anfange der Worte oftmals ein Vokal, und vor Vokalen, wie wir schon bei der Beschreibung der kunstgerechten Intonation (S. 71) bemerkten, ein Konsonant hinzuphantasirt. Z. B. **e**Rose, **he**Liebe, **n**allein, statt allein u. dgl. m.

Einfache Konsonanten werden häufig im Gesange fälschlich an die Stelle doppelter, doppelte an die der einfachen gesetzt; so hört man z. B. Soh**n**e statt So**nn**e, Rose statt Ro**ss**e; umgekehrt: tre**nn**en statt Thrä**n**en, we**ll**en statt wäh**l**en singen. Hier liegt der Fehler natürlich in der zu grossen oder zu geringen Dehnung und Betonung des vorausgehenden Vokales.

Ebenso lächerlich, als unpassend, ist die Erfindung einiger Maestri, ihre Schüler stets ein *w* singen zu lassen, wo ein *b* vorgeschrieben steht, um dadurch, wie sie sich ausdrücken „die Härte des weichen *b* zu mildern!“ So wird statt **B**ein — **W**ein, statt **B**aden — **W**aden, statt Le**b**en — Lö**w**en gesungen. Eine solche Lehre, die da beständig dem Zuhörer ein **x** für ein **u** macht, bedarf wohl nur dieser Rüge und keiner Widerlegung. — Empfindlich störend ist auch die den Bewohnern mancher Provinzen und Staaten unseres Vaterlandes eigene Verwechselung des *b* und *p*, *w* und *f*, *d* und *t*. Diesem Mangel an Unterscheidung des stärkeren und geringeren Zusammen- und Auseinandertretens der Mundtheile bei der Bildung schärferer oder milderer Konsonanten im Anfange oder der Mitte der Worte begegnet man besonders in Sachsen, wo man auch allein von einem weichen *b* und harten *p* reden hört. — Das Verwechseln solcher Konsonanten am Ende der Worte ist hingegen überall sehr verbreitet, und giebt, obgleich es in der Regel weniger störend ist, zuweilen doch

auch zu recht fatalen Missverständnissen Anlass. So hörten wir einst durch die Verwechselung des *s* und *z* am Ende eines Wortes von schönen Lippen mit rührendem Ausdrucke in dem bekannten *Curschmann*'schen Liede „Bächlein, lass dein Rauschen sein“ die folgenden Worte singen: „O so soll ich Gans (statt ganz) allein — unverstanden sein“ u.s.w.

Der Hauchlaut *h* wird von Einigen zu heftig herausgestossen, von Andern zu weich gehalten. Man hört es zuweilen am Anfange der Worte gar nicht und vernimmt: „In diesen **ei**l'gen **A**llen“ (statt: **h**eil'gen **H**allen) u. dgl. m. Oftmals wird von der Eigenschaft des *h* als Dehnungszeichen abgesehen, und doch sollte eigentlich ein Unterschied zwischen „weit“ und „weiht“ hörbar sein.

In den kurzen und stummen Silben deutscher Worte, oder auch im Auftakte der Gesangstücke, wird der Vokal oft auch von Denen verschluckt, die sonst nicht unserer oben beschriebenen Unmanier der Aussprache auf den Konsonanten fröhnen. Es wird nämlich: Vat'r, halt'n — statt: Vater, halten, und im Auftakte: 's war, statt: es war, gesungen. So geschieht es auch sehr gern bei Gruppen von zwei Noten, denen eine Silbe untergelegt ist, dass vom Sänger der ersten der Vokal, der zweiten der Konsonant zugetheilt und gesungen wird:

*Spohr.*




wodurch die mit + bezeichneten Töne in der Melodie gänzlich wegbleiben müssen, da auf einem Konsonanten allein durchaus kein Ton hervorgebracht werden kann. Die einfache Befolgung unserer oben gegebenen Regel beseitigt diesen Uebelstand sofort. Man singe:




oder lasse dem Worte „Glück“ seine Endkonsonanten, wenn man vor „mit“ Athem holt.

Was die Vokale anlangt, so hängen Viele dem *e* ein *i* an, wo es gar nicht steht, weil sie die Zähne zu sehr schliessen. Sie singen: Le-**i**-ben statt Leben, danke-**i** statt dank**e**. Andere wieder schalten stets ein *a* zwischen *i* und *r* ein und singen: mi-**a**-r, wi-**a**-r, statt mir, wir. Dieser Fehler wird durch Uebung in der schnellen Bildung und Vibration des *r* bald beseitigt.

Unleidlich ist endlich noch die Gewohnheit vieler Bassisten den Diphthongen, auf welche noch ein *e* folgt, ein *j* oder *w* anzuhängen und statt: Treue, trauen, zu singen: Treu-**j**e, trau-**w**en. —

Dass alle Arten von Provinzialismen aus dem Gesange streng zu bannen sind, unterliegt wohl keinem Zweifel: die vollkommenste Kenntniss seiner Muttersprache ist ein unerlässliches Erforderniss für den gebildeten Sänger. Wenn inmitten des schönsten und entzückendsten Gesanges plötzlich ein Sprachfehler oder Provinzialismus an unser Ohr dringt, so wird das ungefähr denselben widerwärtigen Eindruck auf uns machen, als wenn wir den stolz dahinsegelnden Schwan mit einem Male dem Wasserspiegel entsteigen und auf seinen hässlichen Füssen stehen sehen, oder aus dem Munde eines wahrhaft schönen Menschen, an dessen Wohlgestalt wir uns eben weiden, plötzlich gemeine Reden erschallen hören. — Ausserdem bedarf auch

## der prosodische Accent

der Worte bei der Aussprache ganz besonderer Berücksichtigung. In jedem (auch noch so langem) Worte, wird es immer nur eine Silbe sein, deren Vokal die Hauptbetonung in Anspruch nimmt, die durch ein längeres Verweilen auf diesem Vokale zur Geltung gelangt. Der Sänger mag sich hier, wie überall, den vollkommen gebildeten Redner zum Vorbilde nehmen, der gewiss niemals einem und demselben Worte zwei gleich starke Betonungen zu Theil werden lässt. So wird z. B. in dem fünfsilbigen Worte „Verántwortlichkeit" der prosodische Accent auf der zweiten, in dem viersilbigen Worte

„unvergésslich“ auf der vorletzten Silbe ruhen, weshalb der Redner, wie der Sänger, diese beiden Silben nachdrücklich hervorzuheben und darauf länger zu weilen hat, als auf allen andern. Allerdings ist es vor Allem Sache des Komponisten, den prosodischen Sprachaccenten in seinen Gesangswerken gerecht zu werden*), und man könnte glauben, wenn dies jederzeit geschähe, bedürfte es eigentlich keiner besondern Vorschriften für den Sänger; allein es blieben selbst dann noch zwei Fälle zu berücksichtigen, welche die eigene Thätigkeit des Vortragenden herausfordern. Erstlich ist es das Rezitativ, wo bekanntlich die Zeitdauer und Betonung der Noten und Worte ganz dem Sänger anheim fällt; zweitens der Umstand, dass die meisten deutschen Uebersetzungen der italienisch, französisch oder englisch komponirten Werke selbst unserer grössten Tonsetzer (*Mozart*, *Gluck* und *Händel*) im höchsten Grade verfehlt und ungeschickt abgefasst sind. So wird nur zu oft durch die Schuld des Uebersetzers der Sinn der Dichtung völlig verwirrt und zugleich der Werth der musikalischen Schöpfung auf's Empfindlichste beeinträchtigt; ausserdem aber (und dies geht uns hier zunächst

---

*) Leider erfährt dieser wichtige Gegenstand selbst von bedeutenden Komponisten durchaus nicht immer die nöthige Beachtung. Wie störend sind z. B. die folgenden Betonungen in der schönen *Weber*'schen Arie:




und später:




Bei B fällt die prosodisch zu betonende Silbe wenigstens auf den guten Takttheil und liegt höher, als die sprachlich nicht den Ton tragende zweite: hier stört also nur das längere Verweilen auf der letzteren. Dagegen muss bei A und C die falsche Betonung der tonlosen Silben um so mehr beleidigen, als die Stimme zu einem weit höher gelegenen und auszuhaltenden Tone fortschreitet. Der musikalische Accent ist hier mit dem prosodischen in direktem Widerspruch.



BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

an) wird oft so sehr gegen alle Regeln der Prosodie und musikalischen Accentuation gesündigt, dass ein für den Wohllaut und die Richtigkeit der Wortbildung und Betonung einigermaassen empfängliches Ohr dadurch jeden Augenblick gerade zu beleidigt werden muss*). Hier würde es also die Aufgabe des gebildeten Sängers bleiben: entweder im Arioso den Text sinn- und prosodiegemäss zu verbessern, oder auch im Rezitativ, durch das Höher- oder Tiefersetzen einzelner Töne den Sprachaccenten zu ihrer Bedeutung zu verhelfen. Es ist hier nicht der Ort, dies Thema ausführlich zu besprechen, doch werden wir im dritten Theile dieses Werkes Gelegenheit finden, darauf zurückzukommen. —

*) Es scheint uns überflüssig, diese Behauptung durch besondere Beispiele zu unterstützen. Jede Seite der meisten Klavierauszüge *Mozart*'scher und *Gluck*'scher Opern würde uns deren in grösster Menge aufweisen. Die Uebersetzung der fremden Textworte in grossen musikalischen Kompositionen ist allerdings mit bedeutenden Schwierigkeiten verknüpft, da man zu gleicher Zeit dem musikalischen Gedanken und der Deklamation des Komponisten gerecht werden, die Sangbarkeit der deutschen Worte für den Sänger im Auge behalten und vermeiden muss, der Sprache den geringsten Zwang anzuthun. Dennoch wird entschieden Besseres geleistet werden, wenn man die Uebersetzungen nicht mehr (wie es mit wenigen Ausnahmen fast immer geschieht) in die Hände jener Textfabrikanten legt, die ihre Reime schmieden, unbekümmert, ob denselben irgend ein Sinn innewohnt, ob sie das Gegentheil von dem darüberstehenden Worte besagen u. s. w.

*Franz Kugler*, der auf so vielen Gebieten der Kunst und Wissenschaft eine hochverdienstliche Thätigkeit entfaltet hat, brachte auch das Thema der Uebersetzungen neuerdings in einem sehr interessanten Aufsatze zur Sprache (im Jahrbuche Argo 1854) und gab zugleich durch einige Proben eigener, sehr gelungener Uebersetzungen den Beweis, dass nicht allein Besseres, sondern Ausgezeichnetes geleistet werden könnte, wenn die Sache in die rechten Hände käme. —

## Dritter Abschnitt.

### Theorie des Tonschwellens und der Verbindung der Töne.

„Per spianare la voce ci vuole grand' economia di fiato, cominciando a poco a poco a far passaggio dal pianissimo però sensibile, al piano: dal piano al rinforzato, e da questo al forte; e poscia gradatamente con somma grazia ritirarla e smorzarla, il che è sommamente difficile."
*Anna Pellegrini-Celoni.*

Wenn wir uns im ersten Abschnitte mit der Bildung des Tones im Allgemeinen beschäftigt und damit begnügt haben, einen guten — von jedem störenden Beiklange reinen — Ton zu erzielen, so werden wir jetzt zur Belebung und Veredelung des Tones übergehen. Durch das Studium des *crescendo* und *decrescendo* und deren Vereinigung, der sogenannten *Messa di voce,* werden wir den einzelnen Tönen den höchsten Grad sinnlicher Klangschönheit abgewinnen; durch die sich daran schliessende Lehre vom *Legato* und *Portamento* die innige Verbindung mehrerer Töne und Tonreihen anbahnen, — und zugleich mittels der Theorie der Registereinigung die Stimme in ihrem ganzen Umfange egalisiren und ausgleichen lehren — somit den Ton, das Material des Sängers, nach allen Seiten hin für die Durchgeistigung und den seelischen Ausdruck reif und geschickt machen.

Unter dem schwer in ähnlicher Kürze zu übersetzenden, von uns oben mit Tonschwellen verdeutschten Ausdrucke:

### Messa di voce

versteht die Kunstlehre die Fertigkeit, einen Ton im leisesten *piano* einzusetzen, denselben nach und nach immer mehr an Kraft zunehmen, endlich bis zur höchsten Stärke anschwellen — alsdann aber in demselben Athem ebenso allmälig schwächer und schwächer werden und zuletzt im gehauchten *pianissimo* verfliessen zu lassen. — Nicht ohne Grund wurde seit Jahrhunderten von allen ausgezeichneten Gesangsmeistern

und Schulen auf diese Geschicklichkeit ein so hoher Werth gelegt, da die Anwendung der *Messa di voce* dem Gesange seinen höchsten Reiz und eigentlichsten Zauber verleiht. Die vollkommenste Eintheilung und Beherrschung des Athems ist das erste Erforderniss zur Ausführung einer kunstgerechten *Messa di voce,* deren Dauer von den alten Schulen auf 15 bis 20 Sekunden festgesetzt wurde. Der Sänger muss unter genauer Beobachtung unserer Regeln über Körperhaltung, Mundstellung und Tonbildung — den Ton mit einem ganz geringen Quantum von Luft recht weit vorne ansetzen, denselben alsdann, durch fortwährendes Nachschicken eines eng konzentrirten Athemstromes mehr und mehr verstärken, und dennoch so viel Luft übrig behalten lernen, um auf dem Gipfelpunkte der Tonkraft wieder umkehren, vom *mezzoforte* zum *piano* und *pianissimo* übergehen zu können, und dort erst den Rest seines Athems auszuhauchen. — Um in den Besitz solcher Athembeherrschung zu gelangen, bedarf es vielfältiger, ausdauernder und gutgeleiteter Uebungen im Eintheilen, Zurückhalten und Aushauchen der eingeathmeten Luft. Das ganz allmälige Durchlaufen aller verschiedenen Stärkegrade, was eben das Wesen der *Messa di voce* ausmacht, bietet für die Vertheilung der Athemkraft die grösste Schwierigkeit dar. Die Lungen sind ohne alle Hast beim Einathmen reichlich mit Luft zu versehen, wobei sich die Brust ruhig mehr und mehr hebt und ausdehnt. In gleicher Weise muss die Ausathmung vollkommen zwanglos und sanft erfolgen, damit dem Auge des Zuhörers keinerlei Anstrengung, geschweige gar seinem Ohre ein Ausblasen oder Ausstossen der Luft bemerkbar werde. Der Schüler achte namentlich darauf, dass sich die Brust nicht gegen das Ende des auszuhaltenden Tones zu hastig entleere und zusammenfalle, weil dadurch jene wundervolle Wirkung des verhallenden *piano* verloren gehen muss, welche *Nina d' Aubigny* so schön mit den Worten schildert: „Der Anfang und das Ende des Tones müssen dem Fittiche des Abendwindes gleichen, der die Saiten der Aeolsharfe berührt; man ahnt seinen Anfang, ohne ihn zu bestimmen; man lauscht noch auf sein Ende, wenn der Ton schon verhallt ist.“

Nächst der Geschicklichkeit im Athemgebrauche ist der Besitz einer tadellosen Intonation das zweite Haupterforderniss zur Ausführung des Tonschwellens. Der Ton soll *pianissimo*, und doch glockenrein, eingesetzt werden, darf weder bei seinem *crescendo*, noch beim *forte*, weder bei seinem *diminuendo*, noch beim *smorzando* im Entferntesten von seiner Tonhöhe abweichen. Gegen diese sehr bekannte und auf der Hand liegende Vorschrift wird gleichwohl vielfältig gesündigt. Der Ton pflegt häufig im *piano* etwas zu tief eingesetzt, beim *crescendo*, und mehr noch beim *fortissimo*, zu hoch hinaufgetrieben zu werden, und umgekehrt. Hieran ist — da wir die Gabe eines guten Gehöres voraussetzen — theils die Nachlässigkeit des Sängers Schuld, sich keine genaue Vorstellung von dem zu singenden Tone und seiner Höhe gemacht zu haben, theils der Mangel an Fertigkeit in der schnellen und haarscharfen Wiedergabe des ihm klar vorschwebenden Tones; theils aber auch der Umstand, dass zu viel oder zu wenig Athem aufeinmal ausgeströmt wurde.

Es wird im zweiten Theile dieses Buches, in der praktischen Methode des Studiums, klar werden, dass die vielen Schwierigkeiten der *Messa di voce* eine Trennung der Uebung des Anschwellens und Abnehmens des Tones anfänglich dringend nothwendig machen, da schon das blosse *crescendo* oder *decrescendo* eines lange auszuhaltenden Tones eine völlige Sicherheit im gleichmässigen und ruhigen Verweilen auf längeren Tönen voraussetzt, die durch passende Uebungen errungen sein muss.

Wir ermahnten oben nochmals zur strengen Beobachtung unserer Vorschriften über die Stellung des Mundes, weil die von mehreren neueren und auch älteren Meistern dem Sänger bei der Ausführung der *Messa di voce* gemachte Konzession, den Mund im *piano* nur wenig, beim *crescendo* mehr, beim *forte* am Meisten öffnen, ihn bei abnehmender Kraft im Gegentheile wieder mehr und mehr schliessen zu dürfen — nach unserer Ansicht sehr bedenkliche Konsequenzen im Gefolge haben möchte. Die kleinste Rückung der Mundtheile während einer Passage oder eines ausgehaltenen Tones mar-

kirt sich, wie wir schon früher (S. 81) bemerkten, sofort durch eine Modifikation in der Klangart und Farbe des Tones (oder der Töne) — und es bedürfte eines seltenen Grades von Herrschaft über die leisesten Bewegungen der Mundtheile, um das allmälige Schwellen des Tones mit einem ebenso allmäligen Oeffnen des Mundes zu begleiten und umgekehrt. — Der Schüler lasse daher den Mund vom Anfang bis zum Ende des Tones in der *Messa di voce* in gleicher Oeffnungsweite und richte seine ganze Aufmerksamkeit auf die gehörige Verwendung des Athems. Der Grad der Stärke bis zu dem ein Ton in der *Messa di voce* gesteigert werden muss, ist (wie sich von selbst versteht) ein relativer und hat sich immer nach der individuellen Begabung und den Kräften des Sängers zu richten. Soll sich nun gleich der Schüler bemühen, seiner Stimme durch das Tonschwellen möglichste Kraft und Ausgiebigkeit zu verschaffen, um sich in den Besitz des sogenannten grossen Tones zu setzen, der am Gesangskünstler, wie am Instrumentalisten, gleich sehr geschätzt wird, — so darf er doch bei diesen Bestrebungen nicht zu weit gehen, da ein übertriebenes Anschwellen und Vibriren des Tones (vergl. d. Anmerkung auf S. 74) leicht zu dem widerwärtigen Fehler des Tremolirens führt und der Stimme jede Ruhe und Festigkeit raubt. Ein fleissiges Studium der *Messa di voce* wird den Schüler bald mit dem Maasse seiner Kräfte bekannt machen, welches er unter keiner Bedingung zu überschreiten hat. Es wird weit weniger schädlich sein, durch konsequentes Ueben eine längere Ausdauer des Athems zu erzielen, als ein Uebermass von Kraft erzwingen zu wollen. Auch mit geringerer Stärke lässt sich eine vollkommene *Messa di voce* ausführen, wenn der Ton gut angesetzt und recht sorgsam nach vorne geleitet wird, wodurch er ausserordentlich an Tragweite gewinnt. — Die schönen Mittelstufen, die allmäligen Uebergänge vom *piano* zum *forte*, vom *forte* zum *decrescendo* scheinen heutzutage ganz aus dem Vortrage verschwunden zu sein! Man hört auf der Bühne und in den Konzertsälen nur zu oft ein fortwährendes Schreien, welches alle sanfteren Klänge ausschliesst und ignorirt — oder eine ganz neue Art von Nüan-

cirungskunst. Auf das brüllendste *fortissimo* folgt plötzlich ohne alle Vermittelung ein tonloses, kaum vernehmbares *piano*, und umgekehrt; ein Verfahren, was ebenso unschön, als widersinnig und unnatürlich ist. Denn „alle Veränderungen in der Natur (sagt *K. W. Frantz*) erfolgen nach gehöriger Vorbereitung, nicht plötzlich, sondern allmälig, nicht sprung-, sondern stufenweise. Bevor der Tag in Nacht und die Nacht in Tag übergeht, tritt die Abend- oder Morgendämmerung ein. Möchten wir doch bei unserm Gesange diesem Winke der Natur folgen!"

Die *Messa di voce* ist bei allen Fermaten und den langen Schlussnoten getragener Musikstücke sehr gut am Platze, wurde vormals auch einem jeden Triller vorausgeschickt; doch ist man bei der totalen Umgestaltung aller einst allgemein üblichen Formen der Arien und ihrer Theile von dieser letzten Gewohnheit zurückgekommen. Nichtsdestoweniger finden sich in allen Kompositionen genug Gelegenheiten, wo der Sänger die Kunst einer trefflichen *Messa di voce* entfalten kann. Solche Stellen sind vom Komponisten meistens durch die bekannten aneinandergereihten Zeichen des *crescendo* und *decrescendo* $<$ $>$ angegeben und pflegen sich ebenso häufig über einzelne Töne, als über längere Tonreihen auszudehnen. Ausserdem bleibt es aber dem Sänger überlassen, vom Tonschwellen so oft Gebrauch zu machen, als es ihm irgend thunlich erscheint, da das gleichmässige Aushalten längerer Töne, wie wir schon oft bemerkten, alles Reizes und alles Lebens entbehrt*). — Im weiteren Sinne kann und

---

*) Obgleich eine jede Uebertreibung unstatthaft und verwerflich ist, so können wir doch *Häser* nicht beistimmen, wenn er sagt: „Das Anschwellen der Stimme darf nicht zur Gewohnheit werden, es ist oft nur die Folge von Unsicherheit in der Intonation und bewirkt eine höchst ängstliche Einförmigkeit." — Gerade zur *Messa di voce* bedarf es ja der vollkommensten Reinheit der Intonation, und ein Gesang ohne öfteres Tonschwellen wird in jedem Falle eine weit ängstlichere Einförmigkeit athmen, als ein von fortwährendem *crescendo* und *decrescendo* belebter Vortrag.

Uebrigens lehren die besten alten und neueren Meister übereinstimmend die häufige, ja fortwährende Anwendung des Tonschwellens. So

soll die *Messa di voce* sogar in allen Musikstücken beständig zur Anwendung kommen und sich theils als An- und Abschwellen auf den grösseren Noten, theils als *crescendo* in aufsteigenden, als *decrescendo* in absteigenden Tonfolgen geltend machen. Dies den Gesang durchdringende Wogen und Schwellen der Stimme, was der Italiener *la vibrazione della voce* nennt, wird immer von der angenehmsten und belebendsten Wirkung bleiben und ist der gehörigen Beachtung und Ausübung des fühlenden Sängers dringend anzuempfehlen.

Es wird jetzt, wo wir den einzelnen Ton verlassen, der Ort sein, die verschiedenen Arten der Verbindung mehrerer Töne zu beschreiben. Natürlich muss die Uebung des Aneinanderreihens von Tönen zu geschlossenen Gruppen der bereits oben angedeuteten Anwendung der *Messa di voce* bei längeren Tonreihen vorausgegangen sein. — Die erste Art der Tonverbindung ist das sogenannte

## Legato.

Dieses in unserer Sprache gewöhnlich mit Binden der Töne (im engeren Sinne) bezeichnete Aneinanderketten einiger oder vieler Töne besteht ganz einfach darin, dass der Sänger mit seiner Stimme ohne irgend welche Unterbrechung des Klanges einerseits, ohne ein auch nur entferntes Berühren der nicht vorgezeichneten Zwischentöne oder Tonstufen andererseits von Ton zu Ton in engem Anschluss fortschreitet. Wenn wir den Klang der Stimme auch nur auf einen Moment verschwinden liessen, ehe wir auf den folgenden Ton übergehen, so hätte sofort jede Bindung ein Ende, wir würden im Gegentheil in den *Staccato*-Gesang, das Trennen der Töne, verfallen, welches seine verschiedenen Grade haben kann und uns unten beschäftigen wird; zögen wir dagegen die Töne ineinander, indem wir von Zwischentönen

---

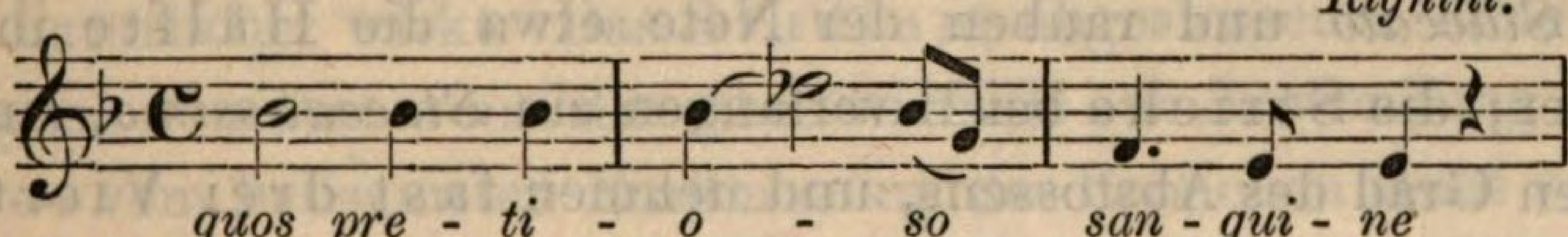
sagt *Mancini* von der *Messa di voce:* „*Un vero ed ottimo artista se ne serve in qualunque nota di valore*“ und *Crescentini* erklärt fast mit denselben Worten: „*Il faut enfler et diminuer la voix sur toutes les notes, qui ont une certaine durée.*“ —

eine flüchtige Brücke erbauen, so kämen wir auf die zweite Art des Tonverbindens, das *Portato* oder *Portamento*.

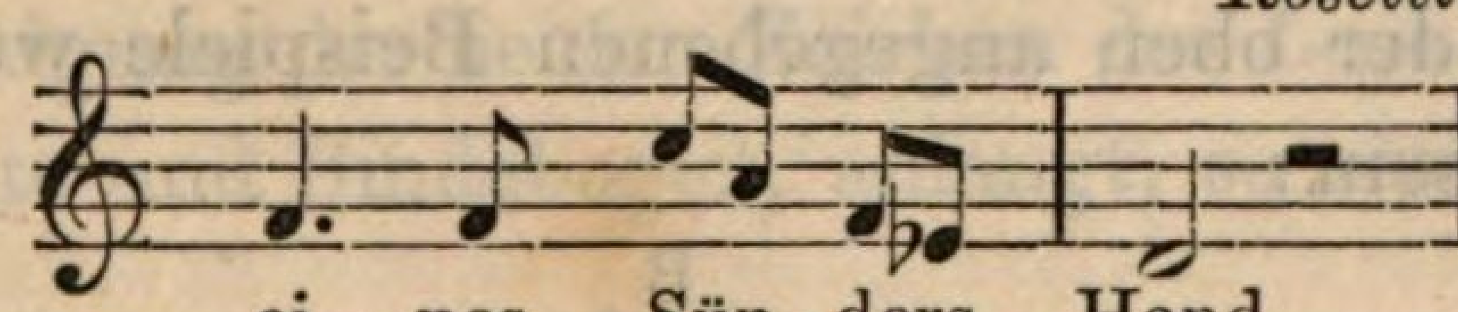
Ein gutes *Legato* wird im Anfange am Besten dadurch erzielt, dass man Töne von ganz gleicher Dauer und von derselben Klangstärke aufeinander folgen lässt, da die sofortige Anwendung eines *crescendo* oder *decrescendo*, oder deren Vereinigung in der *Messa di voce* eben zu jenem Ineinanderziehen der Töne verleiten würde, mit dem unser *Legato* nichts gemein hat.

Das *Legato* ist für den Gesang ganz unentbehrlich, da das Binden der Töne nicht allein am Häufigsten vorgeschrieben ist, sondern sogar jederzeit angewendet werden muss, wenn nicht eine andere Vortrags- (Bindungs-, Betonungs- oder Trennungs-)art ausdrücklich angegeben ist. Wird dies Binden der Töne besonders bezeichnet, so wendet man dazu den bekannten Bindebogen ⁀ über den Noten an, die *legato* zu singen sind, doch fehlt dies Zeichen sehr oft, weil es eben durch jenes musikalische Gesetz, stets zu binden, überflüssig gemacht wird. So wären die beiden folgenden Beispiele in gleicher Weise *legato* vorzutragen:

*Righini.*




*Rosetti.*

und: 


obgleich die Bindebogen sich nur im ersten Beispiele vorfinden.

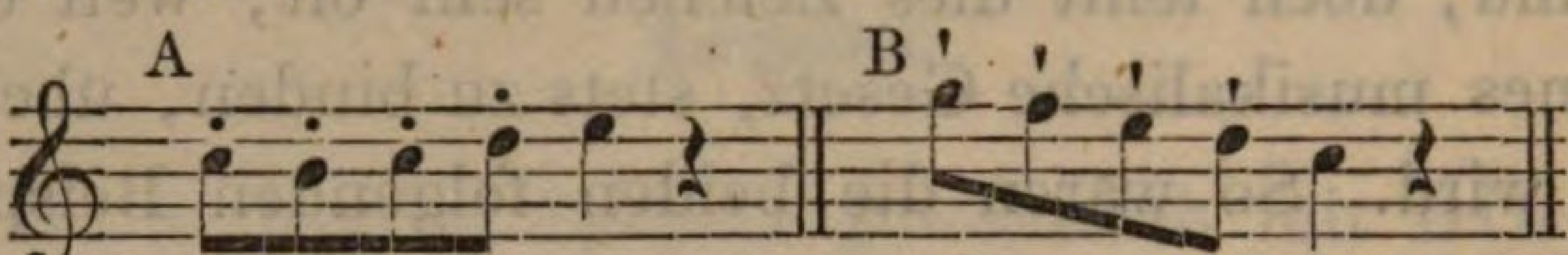
Es wird nicht unpassend sein, hier auch gleich von dem bereits genannten Gegentheile des *Legato*, dem

**Staccato,**

dem Abstossen der Töne zu reden. — Während es eine Hauptbedingung des *Legato* war, keinen Ton um den geringsten Theil seiner Dauer zu schmälern, vielmehr jedem seinen vollen Werth zu lassen, nimmt man im *Staccato* allen Tönen

einen Theil ihrer Geltung durch ein momentanes Absetzen zwischen denselben, gleich als ob nach einem jeden Ton eine kleine Pause vorgezeichnet wäre. — Der Sänger schliesst zu diesem Zwecke die Stimmritze auf einen Augenblick und singt jeden Ton mit einem besonderen Athemstoss an. Er muss sich dabei zwar vor zu hartem und eckigem Anstoss der einzelnen Töne hüten, gleichwohl aber den Ton trotz seiner Kürze mit der grössten Bestimmtheit und Genauigkeit der Intonation hervorbringen. Auch beim *Staccato* ist eine unveränderte Stellung des Mundes beizubehalten; die von *Mannstein* und Anderen angerathene Verengung des Mundes beim Abstossen der Töne ist unserer Ansicht nach durchaus unnöthig und zwecklos.

Man hat zwei verschiedene Zeichen für das *Staccato*, welche den grösseren oder geringeren Grad des Abstossens andeuten sollen, nämlich Punkte und Striche unter oder über den Noten. Z. B.



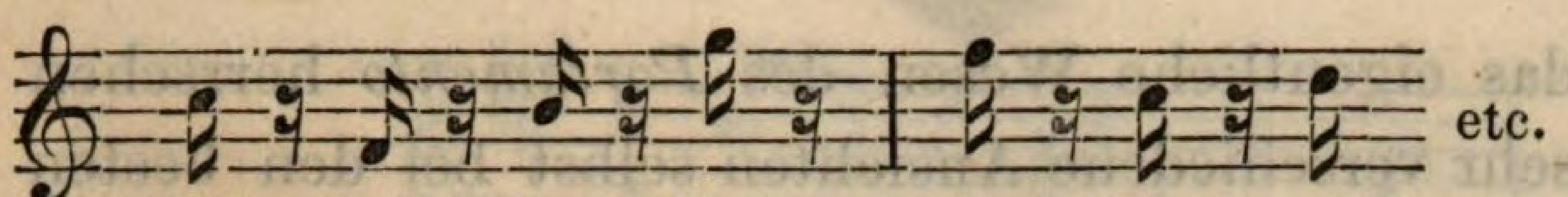

Die Punkte bei A bezeichnen den schwächeren Grad des *Staccato* und rauben der Note etwa die Hälfte ihrer Dauer; die Striche bei B verlangen ein *Staccatissimo*, einen hohen Grad des Abstossens, und nehmen fast drei Viertel der Notengeltung fort, an deren Stelle eine Pause tritt. Die Ausführung der oben angegebenen Beispiele würde demnach die folgende sein:



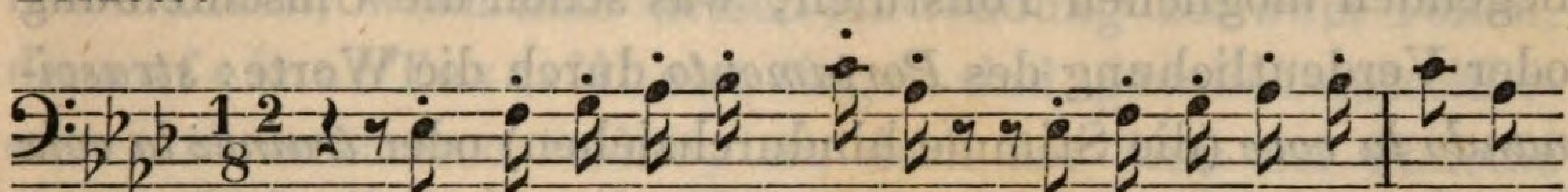

Zuweilen wird auch wohl nur das Wort *staccato* vorgeschrieben, ohne besondere Hinzufügung der Punkte oder Striche, oder der Komponist giebt gleich die Art der Ausführung des *Staccato* selbst an, z. B.

*Auber.*






Man hört oft behaupten, das *Staccato* eigne sich nur für die hohen Frauenstimmen (*Soprani sfogati* und *acuti*) und sei für tiefere Stimmklassen durchaus nicht anwendbar. Diese Behauptung entbehrt jedoch aller Begründung; denn wenn das Abstossen der Töne auch den hohen Stimmen leichter wird, so kann und soll es doch von den tieferen nicht minder erlernt und ausgeführt werden. Die italienischen Komponisten wenden das *Staccato* auch in allen Männerstimmen, und oft mit grossem Erfolge, an. So z. B. *Donizetti* im zweiten Akte der *Lucrezia Borgia*, in dem bekannten Terzett:




Es versteht sich von selbst, dass das *Staccato* im Gesange nur ausnahmsweise und bei besondern Effekten vorgeschrieben wird, da der *Legato*-Gesang ungleich angenehmer und natürlicher wirkt. Das Studium abgestossener Töne ist übrigens — selbst wenn dieselben niemals zur Anwendung kämen — vom heilsamsten Einflusse auf das Erreichen eines vollkommenen Bindens, wie wir später erkennen werden. — Was die Vereinigung der beiden Zeichen des *Legato* und *Staccato*, der Punkte und Bindebogen, anlangt, so wird diese Vortragsweise:




das sogenannte *Marcato*, bei der Theorie der Betonung zur Sprache kommen. — Wir wenden uns jetzt zur zweiten Art der Tonverbindung, zum

## Portamento,

was wir mit Tragen der Töne zu verdeutschen gewohnt sind.

Ueber das eigentliche Wesen des *Portamento* herrschen noch heute sehr verschiedene Ansichten selbst bei den besten Gesangmeistern.

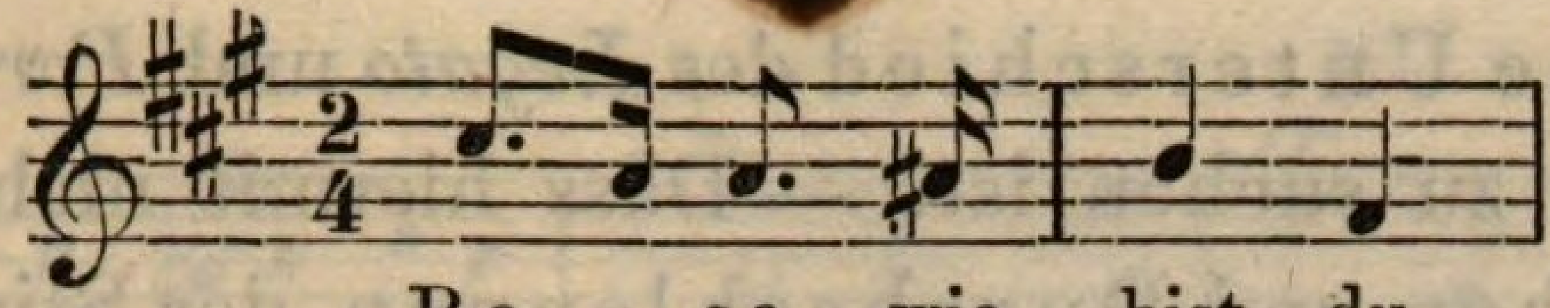
Wir wollen zunächst von der noch immer vorkommenden Verwechselung des *Portamento* mit der *Messa di voce* und dem *Legato* absehen (ein Irrthum, dessen Ursache uns weiter unten beschäftigen wird) und für jetzt nur die beiden Hauptmomente ins Auge fassen, welche bei der Ausübung des *Portamento* einzig und allein in Frage kommen können.

Auf der einen Seite wird nämlich unter dem *portar la voce* nichts Anderes verstanden, als das Aneinanderketten und enge Verschmelzen zweier (oder mehrerer) Töne, mittels des flüchtigen Durchziehens der Stimme durch alle dazwischen liegenden möglichen Tonstufen, was schon die Umschreibung oder Verdeutlichung des *Portamento* durch die Worte: *strascinando la voce* (die Stimme hindurchziehen) oder *trainez la voix* beweist, welche sich in vielen Partituren italienischer und französischer Opernkomponisten vorfindet. — Auf der andern Seite verwirft z. B. die vortreffliche Bologneser Schule ein solches Hindurchschleppen der Stimme ganz entschieden und sieht im *Portamento* nichts Anderes, als dasjenige Verfahren, wobei der Singende von zwei mit Worten oder Silben versehenen Noten, die in der Entfernung eines beliebigen Intervalles aufwärts oder abwärts aufeinander folgen, die der zweiten Silbe gehörende Note schon auf dem Vokale der ersten Silbe zu Gehör bringt. Es wäre also nach dieser Erklärung das *Portamento* nur eine Art von Vorausnahme (Antizipation) eines nachfolgenden Tones auf eine vorhergehende Silbe, und das Vorhandensein zweier Silben oder Worte das nothwendigste Bedingniss, um überhaupt ein solches *Portamento* ausführen zu können. Wollte man demnach die beiden folgenden Noten und Silben durch ein Tragen des Tones verbinden:

*Spohr.*



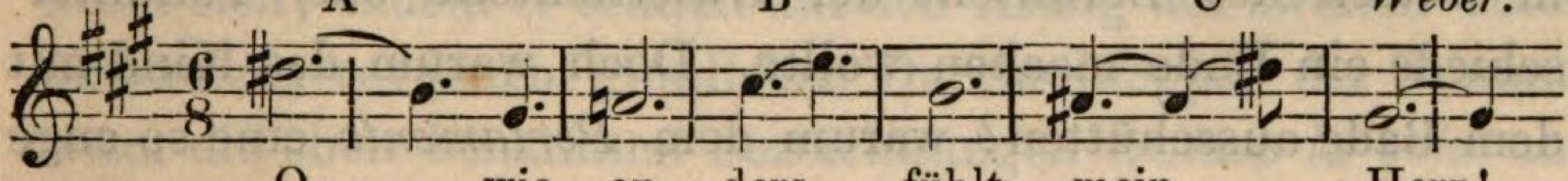

so müsste man singen:




denn die Vorausnahme des nachfolgenden Tones darf nur sehr flüchtig geschehen und sollte der ersten Note nicht mehr als höchstens den Werth eines Sechszehntheils an Dauer rauben.

Welche von diesen beiden Ansichten oder Erklärungen ist nun die richtige? Unserer Meinung nach vereinigt das *Portamento* jene beiden Elemente in sich, welche oben in den verschiedenen Begriffsbestimmungen so scharf getrennt wurden.

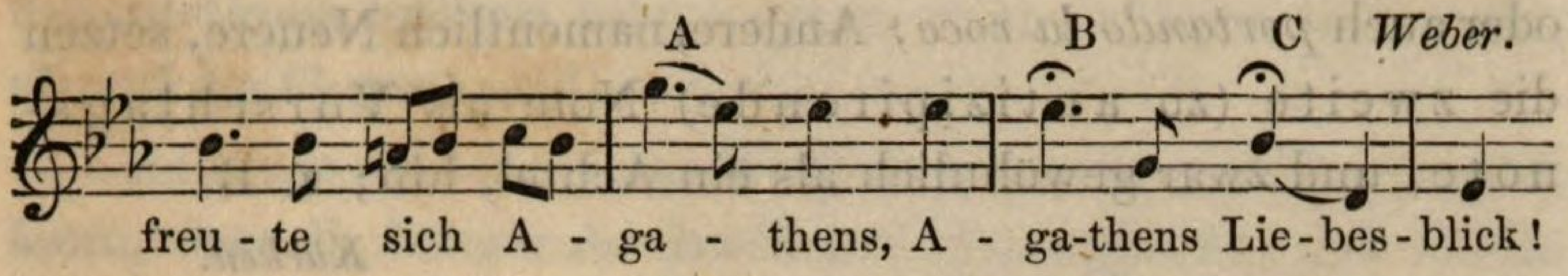
Es hiesse wahrlich die Wirkung des Tontragens sehr beschränken, wenn man dessen Anwendung bei zwei Tönen, die auf einer Textsilbe zu singen sind, gänzlich ausschliessen und verbannen wollte, wo doch der Sinn der Melodie nachdrücklich auf eine innigere Vereinigung der Töne hinweist, als das blosse Binden (*Legato.*) So würde z. B. der Gebrauch des *Portamento* im folgenden Beispiele bei A und C (vielleicht auch füglich bei B) ganz gewiss anzurathen sein:




und gleichwohl wäre es nach dem Prinzip der *Bernacchi'*schen Schule hier gar nicht ausführbar, da ja in allen drei Fällen nur eine Silbe den zu verbindenden Tönen untergelegt ist. Der Sänger müsste sich also mit einem einfachen *Legato* begnügen und könnte nur etwa von der vorletzten Note *dis* herab auf das *gis* ein *Portamento* mit Antizipation ausführen, über dessen Berechtigung an diesem Punkte vielleicht noch zu streiten wäre. — Wir ersehen hieraus das Unzureichende der zweiten Erklärung. Es wird im obigen Beispiele das Gefühl einer ganz engen Verschmelzung der Töne entschieden zu dem Prinzip der ersten Erklärung des *Portamento* hinführen, zu jener flüchtig schwebenden Berührung der Zwischenintervalle, in der eben der

wesentliche Unterschied des *Legato* und *Portato* unserer Ansicht nach zu suchen ist. — Dass hiermit nicht jenes widerliche Ziehen und Durchschleppen der Stimme, jenes hörbare Berühren der einzelnen ineinander verschwimmenden Tonstufen gemeint ist, welches so oft anstatt des luftigen *Portamento* vernommen und von den Italienern mit den Worten *sbadigliare* (gähnen) und *urlare* (heulen) passend charakterisirt wird, versteht sich wohl von selbst. Deswegen können wir uns auch mit den oben erwähnten Bezeichnungen: *strascinando* oder *trainez la voix* da, wo es sich um ein *Portamento* handelt, durchaus nicht einverstanden erklären. Durch solche Vorschriften: „Ziehet die Stimme, schleppt den Ton hindurch" wird gerade jener Missbrauch vom Komponisten scheinbar gebilligt, ja verlangt. Was Wunder, wenn er dann auch zur Erscheinung kommt!

Die strenge und beschränkende Definition des *Portamento* von Seiten der bolognesischen Meister ist gewiss eben durch jene Unart und widerwärtige Manier des Heulens und Gähnens beim Uebergange von einem Ton auf den andern hervorgerufen worden, der man durch ein vollständiges *Veto* in Betreff des Berührens der Zwischentöne oder Tonunterschiede ein Ende machen wollte. Doch warum das Kind mit dem Bade ausschütten? warum dem *Portamento* eine so enge Grenze ziehen, welche — wie wir oben bemerkten — die schönsten Toneffekte gänzlich ausschliesst? Lassen wir immerhin die Antizipationstheorie da gelten, wo es sich um zwei Töne und zwei Silben handelt, eilen wir dem zweiten Tone zu, bringen wir ihn noch vor seinem wirklichen Eintritte mit dem Vokal der ersten Silbe zu Gehöre — allein vereinigen wir mit jenem Antizipiren das weiche und anmuthige Hinübergleiten der Stimme über halbe und Viertels-Töne, ohne dass irgend eine dieser Zwischenstufen auch nur momentan unterschieden werden kann. Denn selbst die Schreibweise der blossen Antizipation schliesst ja die Möglichkeit jenes flüchtigen Berührens der Zwischentöne ganz und gar nicht aus. Z. B.







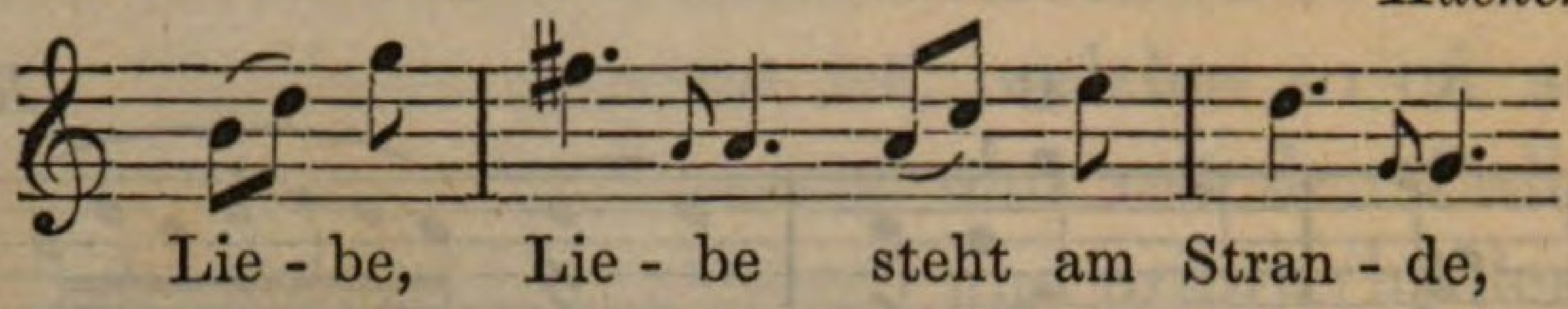
Im ersten, wie im zweiten Beispiele findet sich eine dem *Portamento* als Antizipation vollkommen entsprechende Notirung von Seiten des Komponisten bei A vor. Gleichwohl dürfte der einzige Unterschied in der Ausführung dieses Tragens der Töne und des im ersten Beispiele unter B und C, im zweiten unter B anzuwendenden *Portamento* darin bestehen, dass das Hinunterschleifen auf *es* in der *Weber*'schen, so wie das Hinaufgleiten auf *a* in der *Rossini*'schen Kantilene vermöge der angewendeten Schreibart zu einer zeitigeren Berührung des Endpunktes bei solchem Hindurchschleifen auffordert. Und insofern bietet die Antizipationslehre für den Unterricht einen wesentlichen Vortheil; der Schüler hütet sich, indem er schnell auf den Klang des zweiten Tones hinsteuert, vor jenem gräulichen Durchschleppen der Stimme, wozu die oben benannten Bezeichnungen *trainez la voix* und dergleichen mehr leicht auffordern.

Das *Portamento* besteht also, wenn es auf zwei Tönen ausgeführt wird, denen nur ein Vokal oder eine Silbe als Text untergelegt ist, eben in jenem ganz flüchtigen — wenn wir so sagen dürfen, ätherischen Hindurchgleiten der Stimme über den ganzen Tonraum, dessen Anfang und Ende die beiden Noten bezeichnen; — wenn sich dagegen unter den zu verbindenden Tönen zwei Textsilben befinden, so vereinigt sich die oben beschriebene Antizipation des zweiten Tones auf dem Vokale der ersten Silbe mit jenem schnellen Durchstreifen der Zwischenstufen.

Was nun die Bezeichnung des *Portamento* in den Gesangskompositionen anlangt, so schreiben manche Tonsetzer an den betreffenden Stellen vor: *con portamento* oder *portato*,

oder auch *portando la voce;* Andere, namentlich Neuere, setzen die zweite (zu antizipirende) Note als Vorschlagsnote, und zwar gewöhnlich als ein Achtel, hin; z. B.

*Kücken.*




Sehr oft steht auch nur ein einfacher Bindebogen da, wo der Komponist gleichwohl die Anwendung des *Portamento* im Sinne haben mochte. Ueber die Umschreibung durch die Worte: *trainez la voix* und *strascinando la voce* haben wir schon oben gesprochen. Am Passendsten ist jedenfalls die erste Art der Bezeichnung durch die Worte *portando* oder *portato,* welche leicht in *port.* verkürzt werden könnten. Die Anwendung der kleinen Vorschlagsnoten reicht nur für den einen Fall aus, wo zwei Töne und zwei Silben durch *Portamento* verbunden werden sollen. Der *Legato*-Bogen müsste für das *Portato* durch eine kleine Modifikation in der Zeichnung unterscheidbar gemacht werden, um nicht zu Verwechselungen Anlass zu geben. Die Ausdrücke *trainez la voix,* u. s. w. können nur in den Fällen Berechtigung haben, wo vom Komponisten in leidenschaftlichen Gesangsmomenten ein wirkliches Schleppen der Stimme, ein deutliches Hindurchziehen durch die Zwischentöne beabsichtigt wird, was allerdings, wie wir in der Vortragslehre ersehen werden, zuweilen ausnahmsweise von grosser Wirkung und deshalb berechtigt sein kann.

Der Gewohnheit der Tonsetzer früherer Jahrhunderte zu folgen und das *Portamento* niemals vorzuschreiben, durch keinerlei Zeichen anzudeuten, sondern ganz dem Geschmacke des Sängers zu überlassen, möchte heutzutage seine grossen Bedenklichkeiten haben. Denn was für Anforderungen stellte man damals an die musikalische und gesangliche Bildung eines Künstlers, und womit begnügt man sich zu unsern Zeiten? Die Klage *Agricola's:* „Es ist gewiss, dass in früheren Zeiten ein Sänger kaum für einen mittelmässigen Scholaren gehalten worden wäre, der jetzt schon auf einigen

Schaubühnen brilliret hat" — passt wohl auf keine Zeit mehr, als auf die Gegenwart*).

So lange also nicht der Hoffnung Raum gegeben werden kann, dass die Jünger der herrlichen Gesangskunst sich in Zukunft wieder mit ausdauerndstem Fleisse und aller Energie mehrjährigen Studien unterwerfen**), um sich — wie es ja von jedem andern Künstler, dem Maler, Bildhauer, Architekten u. s. w. verlangt wird — nach allen Seiten hin auf ihren Lebensberuf, auf die technische und geistige Beherrschung ihrer Kunst gehörig vorzubereiten — erscheint uns ein möglichst genaues Vorschreiben aller vom Komponisten beabsichtigten Wirkungen, eine Angabe der anzuwendenden Ausdrucks- und Vortragsmittel, also auch des *Portamento,* dringend wünschenswerth.

Der dritte Theil dieses Buches wird uns Gelegenheit geben die richtige und wirkungsvolle Anwendung des *Portamento* auch an den Stellen, wo es nicht vorgezeichnet ist, kennen zu lernen. Es bietet ein sehr erwünschtes Ausdrucksmittel für

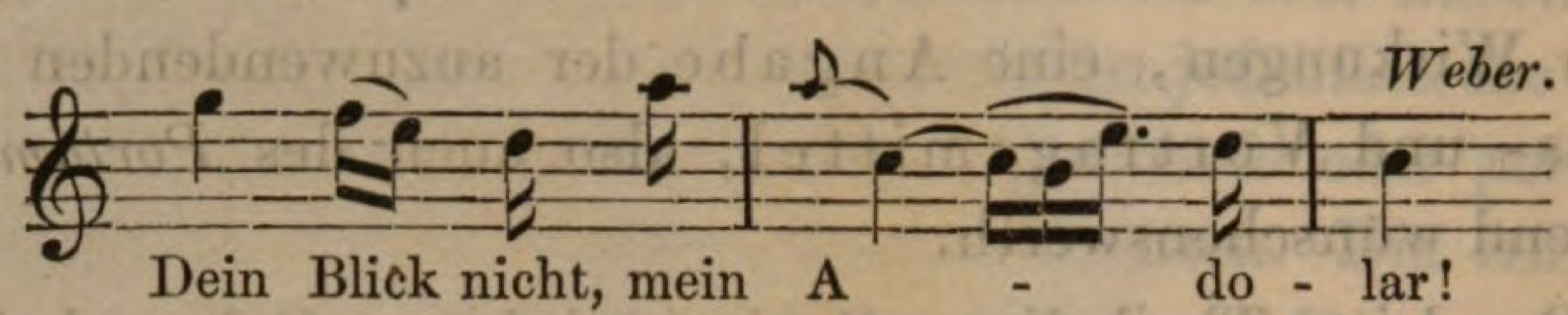
---

*) Denn seit *Agricola* diese Worte geschrieben, hat die Trägheit und gänzliche Vernachlässigung aller ernsten Studien von Seiten der Sänger in so erschreckender Weise zugenommen, dass der völlige Verfall der Gesangskunst fast unausbleiblich scheint. Begegnen wir nicht heutzutage auf den ersten Bühnen Deutschlands nur zu oft rohen Naturalisten, ohne irgend welche Stimmbildung, ohne musikalische Kenntniss, ohne allen Geschmack, die nur, weil sie kolossale Organe besitzen und mit ihrem Brüllen die grössten Orchestermassen zu übertönen vermögen, mit enormen Summen honorirt und dem Publikum als Mustersänger hingestellt werden? Und wenn auch die jungen Sängerinnen noch immer wenigstens die allernothwendigsten Studien zu machen und sich eine gewisse technische Fertigkeit und Bravour anzueignen bemüht sind, so beschränkt sich dafür der grösste Theil der Sänger darauf, einige Opernpartieen auswendig zu lernen und dieselben durch fortwährendes Schreien zur möglichsten Geltung zu bringen.

**) „Wenn man bedenkt — sagt *Häser* — dass in den alten italienischen Konservatorien die Knaben und Mädchen, welche dereinst als Sänger auftreten wollten, drei Jahre hindurch in drei Kursen täglich auf den Gesang drei Stunden verwandten und sich dann noch wenigstens drei andere Stunden mit Musik beschäftigten, so begreift man freilich, wie aus jenen Schulen grosse Sänger hervorgehen konnten."

die verschiedenartigsten Gemüthsstimmungen und Affekte, wovon wir eben in der Vortragslehre weiter reden werden.

Es mag hier noch einer zweiten, jedoch viel seltener anwendbaren, Art von *Portamento* Erwähnung geschehen, was man im Gegensatze zu jenem Antizipationsportament ein Postizipationsverfahren nennen könnte. Man verzögert nämlich den Eintritt einer Note, indem man den vorausgegangenen Ton mit der Textsilbe jener folgenden Note noch einmal kurz angiebt und alsdann erst auf die vorgezeichnete Note selbst übergeht; Z. B.

1.



2.



Im ersten Beispiele wird der Eintritt des *c* im zweiten Takte durch nochmaliges Ansingen des vorausgegangenen *a* verzögert; zugleich nimmt diese postizipirte Note den Vokal der folgenden Silbe für sich in Anspruch und gleitet auf demselben ganz in der Weise des von uns besprochenen *Portamento* auf das *c* hinunter; ebenso im zweiten Beispiele vom *b* hinauf auf das nächste *g*. — Diese Vortragsweise wird manchmal einen schönen Effekt herbeiführen, ist jedoch nur sehr sparsam und mit Geschmack anzuwenden.

Nachdem wir nun das Wesen des *Portamento* genau erörtert haben, muss es unbegreiflich erscheinen, wie man diese Art, Töne zu verbinden, mit dem gewöhnlichen *Legato* oder der *Messa di voce* jemals verwechseln konnte. Nichtsdestoweniger geschieht dies auch heutzutage noch sehr oft, und es dürfte deshalb nicht unerwünscht sein, den Grund solcher Verwechselung, wie überhaupt des vagen Begriffes kennen zu lernen, den Viele mit dem Worte *Portamento* verbinden.

Die Worte *portare* und *portamento* werden nämlich in den

älteren Gesangschulen öfters in einem ganz allgemeinen Sinne gebraucht, der mit unserer speziellen Definition des *Portamento* nichts gemein hat. In ganz ähnlicher Weise sprechen wir neben der Bezeichnung des Tontragens in engerem Sinne noch von einem getragenen Gesange in des Wortes weitester Bedeutung. Das Wort *portare* bezieht sich alsdann ganz allgemein auf die Behandlung der Stimme in einem ganzen Stücke, die getragen, d. h. in guter Intonation erhalten werden, an Kraft zu- und abnehmen, und mittels gehöriger Athemeintheilung die zusammenhängenden Perioden in angemessener Bindung zusammenhalten soll. Durch diese universale Anwendung des Wortes *portare* haben sich aber viele Lehrer irre führen lassen und so zu den abweichenden Ansichten Veranlassung gegeben, die über das *Portamento* herrschen. Und doch ist es in allen Sprachen durchaus nichts Seltenes, dass ein und dasselbe Wort in einem weiteren und engeren Sinne, wirklich und bildlich angewendet wird.

Unserer speziellen Definition nach — und in diesem Sinne wird das Wort *Portamento* fast immer angewendet — kann von einem *portar la voce*, als von einer von Ton zu Ton fortgesetzten Bindung der Töne, gar nicht die Rede sein. Denn weder die Antizipationstheorie, noch auch jenes flüchtige Hinübergleiten der Stimme, lässt sich auf mehr als zwei oder höchstens drei aufeinanderfolgende Töne ausdehnen, wollte man nicht den Gesang geradezu unerträglich machen. Für eine fortdauernde Verbindung aller Töne in einer Arie kann also immer nur von einem *Legato* oder *Legatissimo**) die Rede sein, und diese Verwechselung der Spezial-

*) So passt z. B. jenes treffende Bild, das *Concone* in Bezug auf das *Portamento* anwendet, entschieden besser auf die Darstellung eines *Legatissimo*. Er sagt: „*Nous pourrions comparer le chant con portamento aux exemples de belle écriture, dans lesquels toutes les lettres d'un mot se trouvent liées entre elles par des minces traits de plume; — si donc la voix au lieu d'être portée avec goût et delicatesse est trainée lourdement, ce qui n'arrive que trop souvent, alors, pour suivre notre métaphore, les lettres de nos exemples ne seraient plus liées entre elles par de légers traits, mais bien par de fortes barres.*" — Der Schluss dieser sehr sinnreichen Erklärung einer fortgesetzten engeren Tonverbindung zielt auf unser oben verworfenes

begriffe, die sich noch heute in vielen Schulen vorfindet, ist entschieden zu verwerfen.

Um aber ein *Legato* auf den ganzen Umfang der Stimme ausdehnen zu können, um ein *Portamento* in allen Stimmlagen zu ermöglichen, muss vorerst die Stimme in ihrem ganzen Umkreise vollkommen ausgeglichen sein. Denn Töne, die unter einander in Bezug auf Ansprache, Kraft und Charakter gänzlich verschieden sind, lassen weder ein *Legato* noch ein *Portamento* zu. Dies führt uns auf die

## Verbindung und Ausgleichung der Stimmregister.

Wir haben seiner Zeit (vergl. S. 30) erklärt, dass sich (neben kleineren und zufälligen individuellen Verschiedenheiten einzelner Töne) in jeder Stimmklasse zwei Reihen von Tönen vorfinden, die durch einen verschiedenen Mechanismus erzeugt und eben deshalb die Register der Stimme genannt werden. — Der Klang, der die tiefere und mittlere Lage umfassenden Bruststimme ist von der in den höheren Regionen herrschenden Kopfstimme oft in Bezug auf Ansprache, Tragweite, Stärke und Farbe so sehr verschieden, dass eine Vereinigung solcher getrennten Tonreihen, eine Ausgleichung und Beseitigung derartiger Unterschiede fast ein Ding der Unmöglichkeit scheint. Deswegen ziehen es viele Bassisten, Baritonisten, ja Tenoristen vor, von dem Vorhandensein einer Kopfstimme gar keine Notiz zu nehmen und Alles, wenn auch mit grösster Anstrengung, mit Bruststimme zu singen. Die Alt-, Mezzosopran- und Sopranstimmen aber, die den Gebrauch des zweiten Registers nicht umgehen können, verabsäumen die nothwendigen Ausgleichungsstudien und lassen so die Unterschiede der Register nur zu oft in grellster Weise fühlbar werden. Und doch giebt uns die Kunstlehre Regeln an die Hand, durch deren Befolgung bei fleissigem und ausdauerndem Studium die einzel-

---

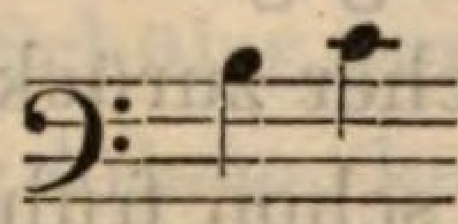
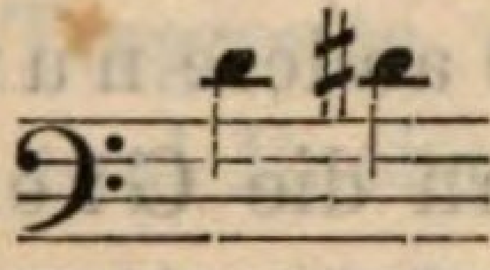
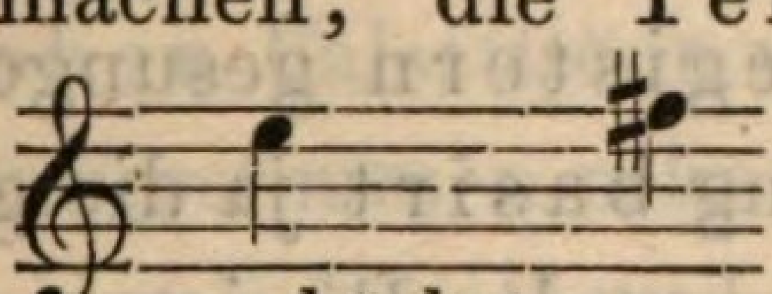
*urlare, sbadigliare* — jenes heulende Ineinanderziehen der Töne hin, was allerdings möglicherweise auf ein ganzes Musikstück zum Entsetzen aller Zuhörer ausgedehnt werden kann. —

nen Töne der beiden Register nicht nur für sich Klang und Fülle entfalten lernen, sondern auch miteinander in die innigste Verbindung treten und eine solche Egalität gewinnen, dass der geschickte Sänger jeden Augenblick von einem Tone der Bruststimme in einen Falsettklang überspringen kann, und umgekehrt, ohne das Ohr im Geringsten zu beleidigen.

Die Theorie dieser Registerausgleichung wird uns jetzt beschäftigen, während die praktischen Studien des zweiten Theiles zur Aneignung der hier vorzuschreibenden Prinzipien anleiten und fördern helfen sollen.

Betrachten wir zunächst die

**Register der Männerstimmen**

so wird es sich herausstellen, dass in den meisten Fällen bei Naturalisten die tiefen Bässe schon bei  die Neigung verspüren, sich der Kopfstimme (des Falsetts) zu bedienen; die hohen Bassstimmen und die Baritonisten selten länger, als bis  bequem von der Bruststimme Gebrauch machen; die Tenorstimmen endlich gleichfalls schon vom  ab unwillkürlich in das Fal-

höchstens

sett übergehen werden. — An den hier bezeichneten Punkten findet in den verschiedenen Klassen der Männerstimmen normal der sogenannte Stimmbruch oder Stimmwechsel statt. Derselbe wird auch fast immer zur Erscheinung kommen, wenn der Sänger leise und ganz ohne alle Anstrengung eine aufsteigende Skala anstimmt und die höheren Töne nicht an Kraft zunehmen lässt. Dass der Eintritt des zweiten Registers — namentlich wenn man die Tonreihe nicht durch ein Athemholen beim Stimmbruche unterbricht — im Anfange seine bedeutenden Schwierigkeiten hat und deshalb fast immer von den Sängern verzögert und hinausgeschoben wird, kann unsere Angabe des normalen Registerwechsels eben-

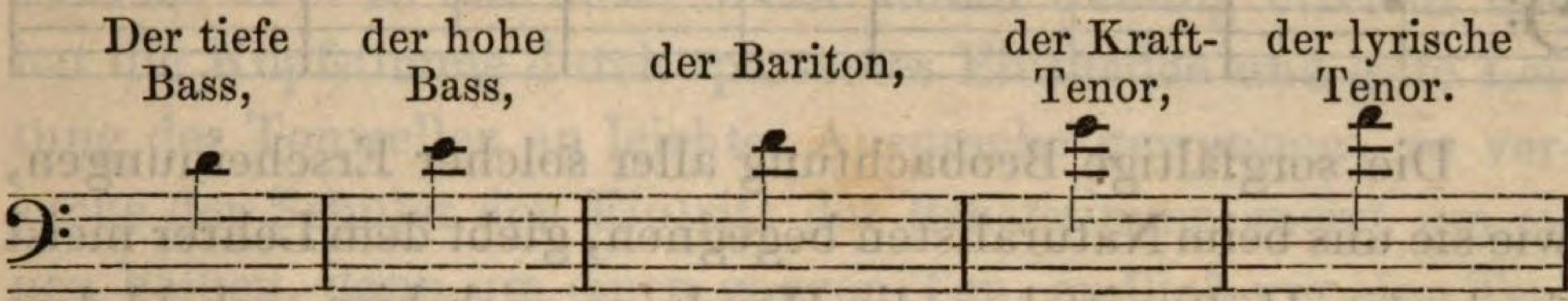
sowenig zweifelhaft erscheinen lassen und in Frage stellen, als die Thatsache, dass die nächsten Töne selbst über dem Grenzpunkte unserer Bezeichnung mit Bruststimme gesungen viel voller und männlicher zu klingen scheinen, oder auch wirklich klingen.

Wir wollen auch gar nicht gegen die öftere Anwendung der Bruststimme auf höheren Tönen ein- für allemal Protest einlegen, sondern zunächst nur untersuchen, wie man bei dem Studium der Ausgleichung der beiden Register zu verfahren habe. Hierbei ist aber die genaueste Beobachtung und völlige Sicherheit über den natürlichen Eintritt der Kopfstimme von der höchsten Wichtigkeit; ja diese Erkenntniss dient uns recht eigentlich schon als vorläufiger Wegweiser für die gehörige Einreihung der Stimmen in eine der von uns (S. 27) angegebenen Klassen. — Später werden wir hierauf ausführlicher zurückkommen.

Wie schon früher bemerkt wurde und auch aus den obigen Angaben erhellt, sind die Register von der Natur keineswegs so scharf geschieden, dass eine Reihe von Tönen eben nur mit Bruststimme, eine andere nur mit Falsett gesungen werden könnte, sondern die Grenztöne, d. h. die zunächst unter oder über dem Stimmbruch liegenden Töne, können bequem in beiden Registern gesungen werden; und gerade auf dieser Erscheinung basirt ja die ganze Lehre von der Ausgleichung und Einigung der Register.

Am Störendsten tritt uns wohl das Missverhältniss entgegen, was in ungebildeten Stimmen zwischen der Kraft und Fülle, die dem Register der Bruststimme in allen männlichen Organen und der Schwäche und Dünne, die in der Regel den Tönen der Kopfstimme eigen ist — obwaltet. Deshalb muss der Schüler die Ausgleichung der Register damit beginnen, dass er die Kraft der Brusttöne, namentlich der höheren, sehr zu mässigen bemüht ist und denselben anfangs nur einen solchen Stärkegrad einräumt, als er ohne Anstrengung den Tönen der Kopfstimme abzugewinnen vermag. Durch dies Zurückhalten der Kraft des Brustregisters wird überdies der Eintritt der Kopfstimme sehr erleichtert, abge-

sehen davon, dass zugleich auf die Egalität der Stärke hingearbeitet wird. — Alsdann reihe der Sänger an den letzten gemässigten Brustton nicht sogleich den ersten Ton der Kopfstimme an, sondern beginne das Studium dieses zweiten Registers unbedenklich mit einem zwei oder drei Stufen höher liegenden Ton, da ein solcher im Falsett viel leichter und schneller ansprechen wird, als der tiefere. In dem folgenden Beispiel haben wir über dem betreffenden Tone allemal die Stimmklasse bemerkt, welche ihre Uebungen der Kopfstimme mit demselben anzufangen hat.

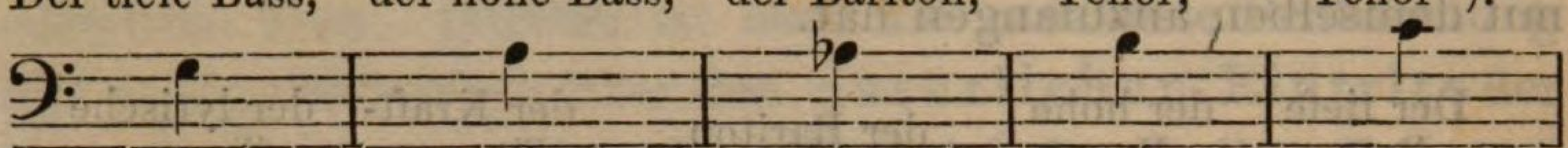



Beim Ansingen dieser Töne hüte sich der Schüler vor zu grossem Athemaufwand; er schöpfe ganz ruhig Athem, konzentrire denselben aber beim Ausathmen im Gesange aufs Aeusserste und suche dem Falsett durch geschicktes Vorleiten der Tonmasse möglichste Tragweite durch gehörige Wölbung aller Wände der Mund- und Rachenhöhle möglichste Sonorität zu verschaffen.

Die hohen Falsetttöne werden sich, wie gesagt, in den meisten Männerstimmen sehr bald, oft schon nach mehrmaligem Ueben ziemlich voll und ausgiebig erweisen. Sie müssen abwechselnd auf *a* und *o* gesungen werden, um sie auf die verschiedene Klangfarbe vorzubereiten, überhaupt der Ausgleichung mit der Bruststimme auch in Bezug auf Vokalisation entgegen zu arbeiten. Je klangvoller sich nun solche hohe Falsetttöne gestalten, um so mehr versuche der Schüler das Athemquantum zu verringern, mit dem er sie zum Erklingen bringt. Er singe alsdann in demselben Athem die tieferen Falsetttöne hinab, der Bruststimme entgegen, und verbrauche hier den ganzen Rest seines Athemvorrathes, damit eine den höchsten Tönen entsprechende Falsettstärke gewonnen werde. — Der Uebergang in die Bruststimme wird zuerst keine geringe Mühe verursachen. Aus diesem Grunde pflegt der Anfänger

ganz instinktmässig so lange als nur irgend möglich im Register der Kopfstimme zu bleiben und mit demselben noch mehrere Töne zu singen, die schon dem Bereiche der Bruststimme angehören — um so jenen jähen Sprung, jenes Umschlagen der Stimme zu vermeiden, welches er bei zu frühem Einsetzen der Bruststimme befürchtet. So geht der Sänger beim Hinabsingen oft erst bei den folgenden Tönen in das tiefere Register zurück:

Der tiefe Bass, der hohe Bass, der Bariton, der Kraft-Tenor, der lyrische Tenor *).



Die sorgfältige Beobachtung aller solcher Erscheinungen, wie sie uns beim Naturalisten begegnen, giebt dem Lehrer meist die besten Hülfsmittel an die Hand; so auch hier, sobald dem Schüler in dieser Neigung das Falsett hinabzuführen volle Freiheit gelassen wird. Der erste Brustton, der sich diesem ausgedehnten Falsett in der Tiefe anschliesst, lässt sich natürlich ohne alle Anstrengung *piano* ansingen und wird einem *Legato* mit dem vorausgegangenen Falsetttone keine so erheblichen Schwierigkeiten in den Weg stellen, wie sie die Rückkehr zum Brustregister auf einer höheren Stufe mit sich bringt.

Beim Uebergange selbst darf natürlich niemals zum Athemholen abgesetzt werden, sonst würde es ja unmöglich sein, die Kluft der Register auszufüllen und den Weg hinüber zu bahnen. Ferner beobachte der Schüler noch Folgendes: Sowohl die Haltung des Körpers, als die Stellung der

---

*) Das Erkennen des eigentlichen Stimmcharakters in den Männerstimmen bietet geringere Schwierigkeiten dar, als bei den weiblichen Organen. Die grössere oder geringere Leichtigkeit der Ansprache in hohen oder tiefen Lagen lässt die *Bass*stimmen bald als tiefe oder hohe unterscheiden. Der hohe *Bariton* macht sich vor dem *Heldentenor* durch eine härtere und forcirtere Ansprache derselben hohen Brusttöne bemerkbar, welche der *Tenore eroico* leicht und voll, auch oft wiederholt, singen kann, während die Sicherheit und der Wohlklang der Kopfstimme in den höchsten Lagen bei verhältnissmässig geringerer Kraft in der Bruststimme, sowie die weit grössere Beweglichkeit der Stimme, den *Tenore lirico* vom *Tenore eroico* unterscheiden.

einzelnen Theile des Mundes darf während des Ueberganges in keiner Weise verändert werden. Der erste Brustton muss ganz genau denselben Stärkegrad, die gleiche Vokalfärbung und Dauer erhalten als der letzte Falsetton, Bedingungen, deren Erfüllung durch irgend welche Veränderung in der Lage aller Theile, durch nachhelfende Bewegungen des Kopfes oder Halses, durch Anstrengung im Athemausgeben, unmöglich gemacht würde.

Ist die gewünschte Gleichheit der (relativen) Tonstärke u. s. w. auf diese Weise durch Uebung erreicht und hat die Kopfstimme durch sparsames Eintheilen und gute Leitung der Tonwellen an leichter Ansprache gewonnen, so versuche der Schüler den Eintritt der Bruststimme zuerst um einen halben, dann um einen ganzen Ton, endlich um eine Terz früher zu bewerkstelligen, bis er zuletzt mit Leichtigkeit den von uns angegebenen Normalumfang der beiden Register einhalten und an der von der Natur angezeigten Stelle des Ueberganges ohne alle Anstrengung aus der Kopfstimme in die Bruststimme gelangt.

Nun schreite er aber zu einer zweiten Art der Verbindungsstudien fort, indem er versucht, von der Bruststimme ausgehend, bei ganz schwachem Ansingen der Töne dieses Registers in recht heller Vokalfärbung den Eintritt des Falsetts — anfangs mit Unterbrechung des Athems, sodann aber in einem Athem — an der natürlichen Stelle, wo der Stimmwechsel Statt haben soll, zu ermöglichen. Will dies nicht gelingen, so gehe der Sänger anfangs einen Ton höher mit Bruststimme, doch ohne Kraft aufzubieten, versuche dort den Uebergang und kehre alsdann zu der vorgeschriebenen Stufe zurück, sobald es ihm höher glückte. Wenn der erste Uebergangston aber durch wiederholtes weiches Ansingen in demselben Athem, mit dem die Brusttöne gegeben wurden, auch nur *pianissimo* errungen worden ist, so steige der Sänger bei etwas reicherer Athemaufnahme und gedrängtem Zusammenhalten des Athems in möglichst gleicher Kraft und egaler Vokalisation bis in die höchsten Regionen der Kopfstimme hin-

auf. Jede der besprochenen Stimmklassen kann das Falsett ohne Gefahr bis zu den folgenden Noten ausdehnen:

Der tiefe Bass, der hohe Bass, der Bariton, der Kraft-Tenor, der lyrische Tenor.

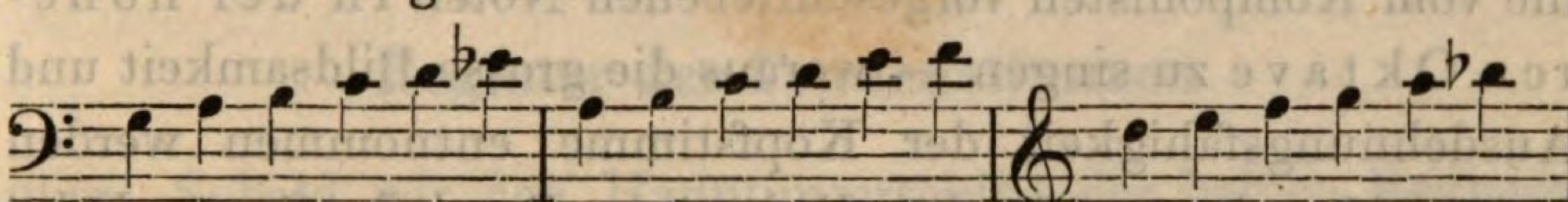


bis:

NB. Die angegebenen Noten sind hier auf ihrer wirklichen Tonhöhe verzeichnet, nicht (wie früher bei der Angabe des Umfangs der Tenöre) in tieferer Oktave. —

Der dritte Theil des Ausgleichungsstudiums würde darin bestehen, dass der Schüler mit Vorsicht einen, zwei, auch drei Töne höher hinauf im Register der Bruststimme bleibt, jedoch nur so lange, als es ihm möglich sein wird, den nächsten Falsetton, der inzwischen durch Uebung mehr gekräftigt und leichter ansprechend geworden, in gleicher Kraft anzusingen, als den letzten Brustton, den er eben verlässt. Egalität der Tonkraft, sei es nun im *pianissimo*, im *piano* oder *mezzo forte*, muss dabei das stete Augenmerk des Sängers bleiben, dem er im Anfange alles Andere unterordnen mag. So wird er es durch anhaltendes und sorgfältiges Studium dahin bringen, dass er sowohl den Eintritt des Falsettes beim Hinaufsingen beliebig verzögern, als auch die Rückkehr in die Bruststimme beim Hinabsteigen nach Willkür hinausschieben kann. Der Sänger erlangt somit eine Reihe von Tönen, die ihm als Kopf- oder Brusttöne beliebig zu Gebote stehen, deren entsprechende Anwendung nicht vom Zufall, sondern von seinem Willen abhängt. Mit der zunehmenden Leichtigkeit des Ueberganges wird sich alsdann auch mehr und mehr eine Steigerung der Kraft in beiden Registern anbahnen lassen, so dass der ganze Umfang der Stimme bis zum Grade des *mezzo forte* im Brust- und Kopfregister eine gleiche Tonkraft und bei Beobachtung unserer Regeln der Vokalisation völlig egale Vokalfärbung gewinnt. Die stärksten Accente gestatten keine Anwendung des Falsettregisters, sie bleiben der ausgedehnten Bruststimme vorbehalten; die weichsten Kantilenen in hoher Lage sind der geeignete Platz für die Benutzung des Falsetts.

Das letzte Erforderniss einer völligen Ausgleichung der Register bleibt aber die Fertigkeit, einen Ton (aus dem Bereiche der Grenztöne) im Falsettklange einzusetzen, ihn beim *crescendo* — ohne abzusetzen — ins Brustregister übergehen, dort auf dem Höhepunkte der Kraft verweilen — und dann *decrescendo* ins Falsett zurückkehren und so *pianissimo* verhallen zu lassen. Eine so ausgeführte *Messa di voce* bildet den Sieg der Kunst und führt die Register zu einem solchen Grade der Verschmelzung, dass das Falsett sich die Fülle der Bruststimme, das Register der Brusttöne aber die Weichheit des Falsetts aneignet. Wir kommen später auf dergleichen praktische Uebungen zurück*) und wollen hier nur noch bemerken, dass eben diese Mischung der ungleichartigen Registerelemente zu der Annahme einer gemischten Stimme (vergl. S. 38) geführt hat**). Die Töne aber, welche beiden Registern beliebig zur Disposition stehen können, würden etwa die folgenden sein:



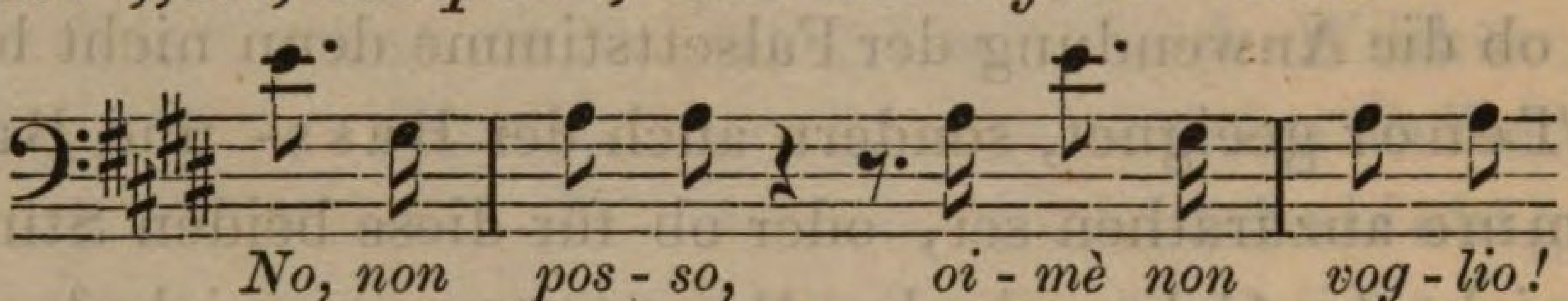
Beim tiefen Bass, beim Bariton und hohen Bass, bei den Tenören.

Wollten wir schliesslich die oft aufgeworfene Frage beantworten: ob die Anwendung der Falsettstimme denn nicht bloss für den Tenor geeignet, sondern auch der Bass- und Baritonstimme anzurathen sei, oder ob für diese beiden Stimmklassen nicht der Gebrauch der Brusttöne ausreiche? — so müssen wir unserer besten Ueberzeugung nach alle, auch die tiefsten Stimmen (ja diese gerade am Meisten, weil ihnen gewöhnlich die Höhe sehr sauer fällt), zu eifriger Ausbildung

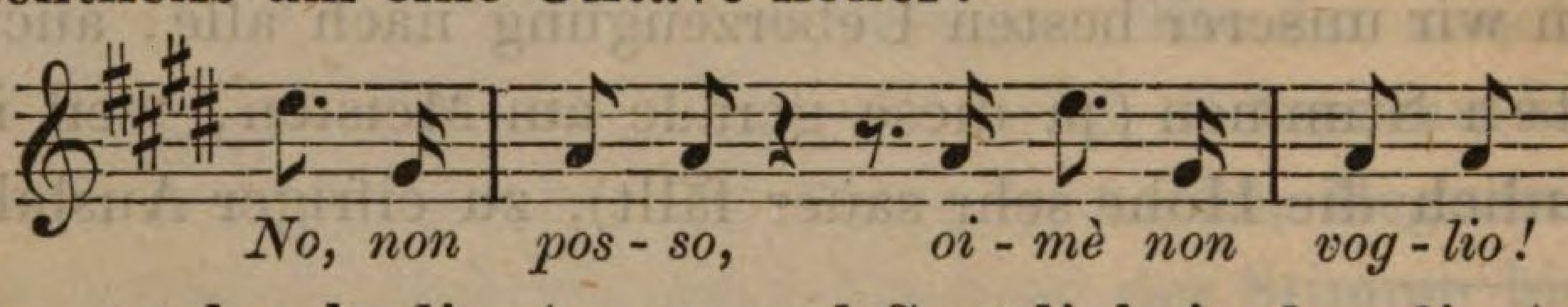
*) Alsdann wird uns auch die Pflicht obliegen, diejenige Beweglichkeit der Kehle im Brustregister zu erzielen, welche zumeist dem Kopfregister in höherem Grade eigen ist. —

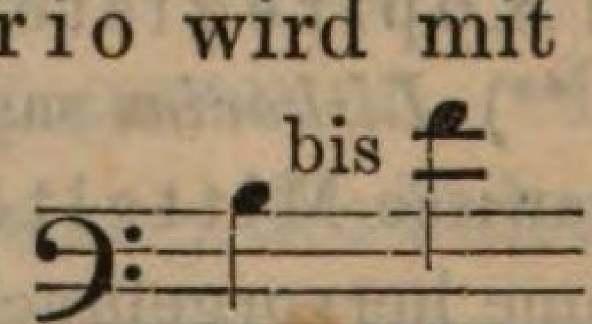
**) *Liskovius* sagt in seiner Theorie der Stimme: „Noch giebt es gewisse Mitteltöne, die sowohl durch die Brust als Fistel (Falsett)-stimme hervorgebracht werden können, weil diejenige Weite der Stimmritze, welche zu diesen Tönen erfordert wird, auf beiderlei Art möglich ist" — nämlich durch Annäherung der erschlafften Stimmbänder als Brustton oder durch Spannung derselben als Falsettton (vergl. S. 18).

des Falsetts und der gehörigen Verbindung desselben mit der Bruststimme anhalten. Die hohe Lage in der z. B. *Marschner* seine Kantilenen für Bariton (im Templer, Heiling und mehr noch im Vampyr) geschrieben hat, dürfte ohne öftere Anwendung der weichen Kopftöne wohl selten eine schöne Klangwirkung gestatten, abgesehen von den enormen Kraftanstrengungen, die der Sänger machen müsste, um oft wiederkehrende Töne, wie , ja sogar  jedesmal mit Bruststimme herauszuschreien. — Dem Basso buffo wird die Anwendung der Falsetttöne zunächst für komische Effekte unentbehrlich sein und die grosse Virtuosität, mit der sich die italienischen Buffi derselben bedienen, ist oft von einer überaus drastischen Wirkung. So pflegen dieselben zuweilen, wo es sich um die Nachahmung einer Frauenstimme handelt, die vom Komponisten vorgeschriebenen Noten in der höheren Oktave zu singen — woraus die grosse Bildsamkeit und Ausdehnungsfähigkeit der Kopfstimme entnommen werden kann. Man hört z. B. den *Podestà* in *Rossini's Gazza ladra* in seiner Arie nach den Worten: „*le solletico l'orgoglio*“ die Stelle: „*No, non posso, oimè non voglio*!“ statt:




meistentheils um eine Oktave höher:




singen, wodurch die Angst und Sprödigkeit des die Anträge des alten Gecken zurückweisenden Mädchens allerliebst nachgeahmt wird. — Doch auch der Basso serio wird mit der Anwendung des Falsetts in den Tönen von  im *pianissimo* oft eine Weichheit und einen Schmelz des Klanges erzielen, der ihm in solchem Grade wohl selten oder nie

in längeren Kantilenen mit Bruststimme zu Gebote stehen dürfte. Nur muss das Falsett auch einzeln studirt und bis zur möglichsten Rundung und Ausdrucksfähigkeit gebracht werden*), woran sich sodann die Uebung der Registerausgleichung anzuschliessen hat**).

Es giebt wohl kaum ein seltsameres Vorurtheil, als die so sehr verbreitete Meinung enthält, als beeinträchtige das Studium der Kopfstimme die Brusttöne in ihrer Entwickelung, als raube man der Bruststimme die Kraft und Fülle und büsse auf den mit Falsett geübten Tönen wohl gar zuletzt den schönen Brustklang ganz ein! Die Bruststimme wird im Gegentheil — wie wir im Laufe einer zwölfjährigen Praxis beim Unterrichte jederzeit bestätigt fanden — durch nichts mehr geschont, veredelt und zugleich gekräftigt und grösserer Ausdehnung fähig, als durch ausdauernde und gutgeleitete Ausbildung der Kopfstimme.

Wir gehen nun zur Besprechung der

## Register der Frauenstimmen

über. Sobald wir den Hauptunterschied der beiden Register in den verschiedenen Klassen der Frauenstimmen gehörig ins Auge fassen, wird sich die Beseitigung solcher Ungleichheiten, die Verbindung und möglichste Egalisirung der den verschiedenen Sphären angehörenden Töne — im Hinweis auf die bei den Registern der Männerstimmen vorhandene analoge Ver-

---

*) *Panofka's* Rath: „*Je suis d'avis, qu'il ne faut jamais exercer un régistre isolément: ce travail ne peut que fatiguer l'organe*" ist gut gemeint, könnte aber im Schüler leicht eine überflüssige Besorgniss erwecken und ihn von den nöthigen Studien abhalten. Natürlich muss auch bei der Uebung der Register, wie bei allen Gesangstudien, mit Maass und Schonung verfahren werden, so dass der Schüler es eben nie bis zu einer fühlbaren Ermüdung des Organes kommen lassen darf. Ist jedoch auf der einen Seite zur Schonung anzurathen, so hüte sich der Schüler auf der andern Seite ebensosehr vor unbegründeter und übertriebener Aengstlichkeit, die uns namentlich in dem oben angedeuteten Falle gar nicht am Platze scheint. —

**) Ueber die Beseitigung der Verschiedenheit der Klangfarbe des einen und andern Registers, sowie die grössere Beweglichkeit der Kehle

schiedenheit und die dort ausführlich gegebene Darlegung unserer Prinzipien hier kürzer und gedrängter darstellen lassen. Die Unterschiede sind aber im Wesentlichen folgende:

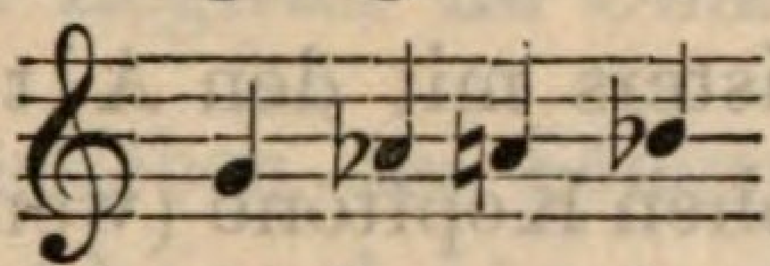
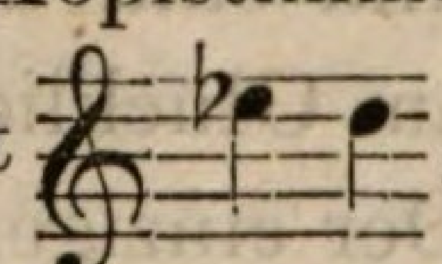
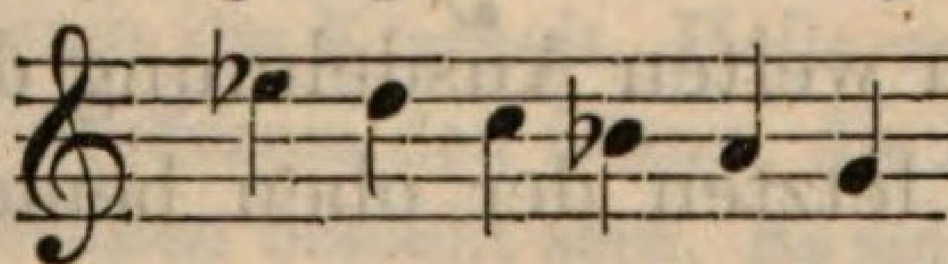
Beim Contralto und Mezzocontralto*), wo der Stimmbruch sich in der Regel bei  einstellt (vergl. S. 32) pflegt das Register der Bruststimme einerseits einen weit kräftigeren Klang, andererseits aber eine dunklere, wir möchten fast sagen dumpfere Klangfarbe aufzuweisen, als das sich anschliessende, oft nur sehr wenige Töne umfassende Kopfregister. Halten wir uns zuerst an die Ungleichheit der Tonkraft, so gilt hier für alle Fälle dasselbe Prinzip: Eine Egalität der Stärke wird stets dadurch erzielt, dass man nach und nach den von Natur dünneren und schwächeren Tönen durch geschickte Verwendung, insbesondere enges Konzentriren der Athemmasse einen volleren Klang, durch guten Ansatz und gehörige Leitung des Tones nach vorne möglichste Tragweite abzugewinnen sucht — während man die stärkeren Töne zu mässigen und durch ganz weiches Ansingen mit den schwächeren in ein richtiges Verhältniss zu bringen bemüht ist. Man opfert also anfangs scheinbar den Glanz und

---

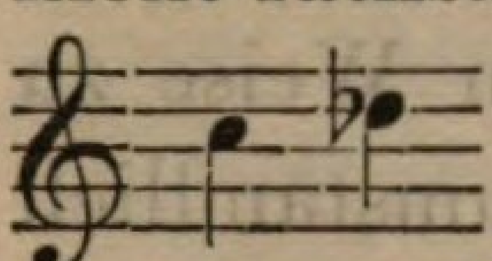
in den Tönen des zweiten Registers und die zur Ueberwindung solcher Ungleichheit nöthigen Studien, werden wir im zweiten Theile uns noch ausführlich auslassen. —

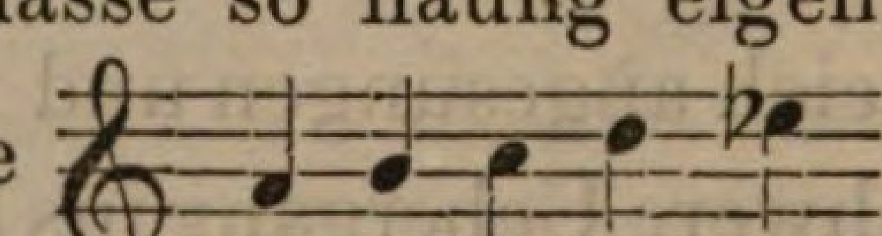
*) Zu dem schon mehrfach angedeuteten Kennzeichen des eigentlichen Gebietes jeder Stimme nach Maassgabe des naturgemäss früher eintretenden Stimmbruches (der allezeit auf eine tiefere Stimmklasse schliessen lässt) wollen wir hier noch vorläufig bemerken, dass selbst bei ungeübteren Frauenstimmen der *Contralto* sich durch seine klare und melodische Tiefe, der *Mezzocontralto* durch hinzutretende, nicht leicht, aber sehr voll klingende Höhe; der *Mezzosopran* durch gleich leichtes Ansingen der höhern und tiefern Lagen kenntlich macht; während die grosse Fülle und Gewalt der Kopfstimme den *Soprano sfogato*, die Gewandtheit und Biegsamkeit der Kopfstimme in den höchsten Lagen (die selten mit grosser Kraft in den tieferen Lagen verbunden ist) den *Soprano acuto* bekundet. Das eigenthümliche Wesen und die verschiedenartige Einzelbegabung jeder Stimme, welche jene ganz spezielle Eintheilung veranlasst (S. 29), wird sich natürlich erst im weiteren Verlaufe der Studien herausstellen und begründen lassen.

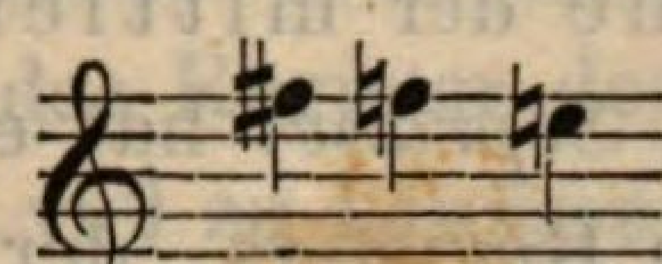
die Wirkung der von Natur besonders durchdringenden Töne den weniger klangvollen zu Liebe und lässt sie erst, nachdem die letzteren durch sorgfältiges und schonendes Studium mehr und mehr an Fülle gewonnen haben, wieder in ihrer ursprünglichen Stärke zur Geltung gelangen. Hierdurch wird der doppelte Nutzen gewonnen, dass der oft schneidende Klang der einzelnen grell starken Töne durch fortgesetzte Mässigung gemildert und veredelt und zugleich eine durchweg gleichmässige Stimme errungen wird, die man allein schön nennen kann. Eine Stimme, die einzelne Kraft- oder Glanzpunkte hat, darf unserer Ansicht nach ebensowenig als ein Pianoforte, das sich durch einen herrlichen, vollen Bass oder glockenhellen Diskant auf Kosten der andern Oktaven auszeichnet, für schön gelten.

Wir würden also zur Beseitigung der oben gedachten Kraftverschiedenheit in den beiden Registern des Contralto und Mezzocontralto ganz in derselben Weise zu verfahren haben, wie es bei den Männerstimmen umständlich vorgeschrieben wurde. Die Kraft des Brustregisters, insbesondere der dem Kopfregister unmittelbar vorhergehenden Töne:  möglichst zu mässigen, bis eine relative Verstärkung der nachfolgenden Tonstufen im zweiten Register gewonnen ist. Das Studium der Kopfstimme ist ebenfalls von der Höhe aus zu beginnen, etwa mit , bei hohen Mezzocontralti vielleicht sogar mit . Werden diese Kopftöne weich angesungen und möglichst tief hinabgeführt, so dass der schwere Uebergang ins Brustregister anfänglich verzögert und die Töne  sämmtlich im zweiten Register gesungen werden, so dürfte hierbei auch die dem Kopfregister eigene hellere Vokalfarbe sich mehr und mehr den tieferen Tönen mittheilen und eine ähnliche Klangfarbe bei dem später an dieser Stelle zu brauchenden Brustregister vorbereiten. Vor allen Dingen muss die Mund-

stellung und Lage aller einzelnen Theile beim oft schwierigen Uebergang in das neue Gebiet unverrückt festgehalten und keinerlei nachhelfende Bewegung gestattet werden, was jede Ausgleichung der obwaltenden Verschiedenheit sehr erschweren, wenn nicht unmöglich machen müsste. —

Bei Altstimmen von beschränktem Umfange und geringer Entwickelung wäre dagegen im Anfange ganz und gar von einer Anwendung des zweiten Registers abzusehen und mehr auf ein schönes *Piano* in den letzten Brusttönen hinzuarbeiten, was den späteren Anschluss und die Hinzunahme einiger Kopftöne wesentlich erleichtern dürfte. Die Contralti (weniger die Mezzocontralti, die in der Regel von Anfang an einige höhere Töne besitzen) haben es mit den Bassstimmen gemein, dass sie sich gern und fast ausschliesslich im Brustregister bewegen möchten. Ebendeshalb erscheint es nicht rathsam, der Altstimme im Chore mehr, als etwa ein:  zuzumuthen; bedarf der Komponist höherer Töne, so mag er sie dem zweiten Soprane zutheilen. —

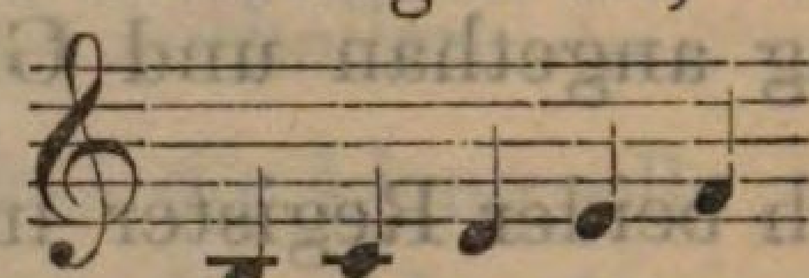
Die Mezzosopranstimmen haben die klangvolle, meist auch starke Tiefe des Brustregisters mit den Altstimmen, die Helle und Ausgiebigkeit der hohen Kopftöne (wenn auch nicht in gleicher Ausdehnung) mit den Soprani sfogati gemein und sind deswegen im Allgemeinen wohl die von der Natur am Glücklichsten ausgestatteten und verwendbarsten Organe. Der einzige, aber oft sehr fühlbare Mangel ist der dünne und farblose Klang und die Schwäche, die den mittleren Tönen dieser Stimmklasse so häufig eigen zu sein pflegt. Ich meine etwa die Töne . Dies rührt meist von einer zu weiten Ausdehnung der Bruststimme her, die auf den beiden letzten der oben bemerkten Tonstufen eigentlich gar nicht mehr am Platze ist, da der normale Registerwechsel (vergl. S. 32) bei *c*, spätestens nach *c* einzutreten pflegt. Durch solche unstatthafte Anstrengung der Stimme wird das Organ ermüdet und diese Schwäche trägt sich auch auf die tieferen Nachbartöne über. Die Mezzosopranstimmen werden des-

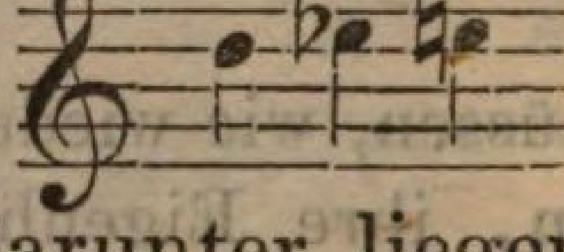
halb viel besser daran thun, den Vorschriften der Natur zu folgen und während der Studien höchstens bis  mit Brust, die nachfolgenden Töne hingegen im Kopfregister zu singen. Es wird ihnen dies nach kurzer Uebung, von den höheren Tönen  anhebend, sehr bald gelingen und der Abstand der Register wird weniger fühlbar sein, als beim *Soprano acuto* und *sfogato*, dessen erste Kopftöne meist weit greller und einschneidender sind und so mehr gegen die letzten Stufen des Brustregisters kontrastiren. Wir können uns durchaus nicht mit *Häser* einverstanden erklären, der es für besser hält, zu hoch, als zu tief zu wechseln*), haben im Gegentheile unendlich oft die Erfahrung gemacht, dass ein frühzeitiger Eintritt des zweiten Registers in allen Stimmen das sicherste Mittel, so zur Einigung, wie zur Erhaltung der ganzen Stimme darbietet, während ihr durch verspätete Anwendung der Kopftöne grosser Zwang angethan und Gefahr bereitet wird. Sobald der Gebrauch beider Register im Umkreise der Töne  ganz nach Belieben des Sängers ermöglicht und derselbe im Stande ist, während eines gehaltenen Tones aus dem einen Register ins andere überzugehen, kann er ja für besondere Effekte bald der Bruststimme in den höheren, bald auch der Kopfstimme in den tieferen Lagen den Vorzug geben und so die ursprüngliche Klangwirkung eines jeden

---

*) Die Register müssen, wie wiederholt bemerkt wurde, ihre Vorzüge voneinander entlehnen, ihre Eigenheiten untereinander austauschen. So muss die Bruststimme die Klarheit, Helle und Beweglichkeit von der Kopfstimme, diese wiederum den Glanz, die Rundung und Fülle von der Bruststimme zu entlehnen bemüht sein. Es soll recht eigentlich eine gemischte Stimme sich über den ganzen Umfang des Organes ausbreiten. Kein Register darf überwiegen oder gar allein zur Geltung gelangen. Ist dieses aber dennoch in einer Stimme der Fall, so hat allerdings relativ eine Stimme, die mehr den Brustklang beibehält, vor einer solchen den Vorzug, die sich durchweg den Charakter der Kopfstimme zu eigen gemacht hat. —

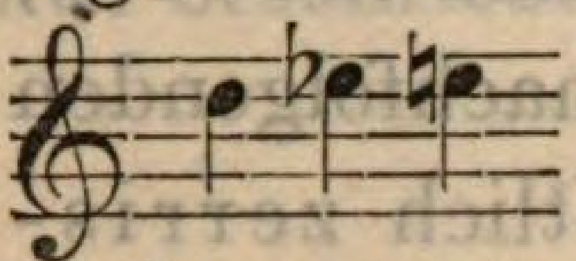
Registers mit dem Sinne der vorzutragenden Stelle in Einklang bringen *).

Die mit der Kraft der darunterliegenden Brust- und nachfolgenden Kopftöne in ungeschulten Stimmen oft so sehr im Missverhältniss stehende Schwäche der mittleren Töne der *Mezzosoprane* (und öfters auch *Soprane*) hat eben zu der Annahme eines besondern dritten Registers, der sogenannten Mittelstimme, in den weiblichen Organen geführt (vergl. S. 37.) Gestatten nun gleich die gedachten Töne ihrer Lage nach recht wohl die Bezeichnung als Mitteltöne, so zählen sie doch nichtsdestoweniger zu dem Register der Brusttöne, oder besser gesagt: sie sind es gerade, die den beiden Gebieten zugänglichen Raum einnehmen und eben deshalb bei ungeübten Stimmen so mannichfach verschiedene Klangarten vernehmen lassen. Die täglich wiederholte Uebung dieser Mitteltöne bei ruhiger Lage aller Mundtheile, anfangs in dunklerer Vokalfärbung, etwa auf der Silbe *do*, später in immer lichterer Farbe, bis ein helles *a* errungen ist, wird — besonders wenn in den tiefen Tönen:  alles Forciren vermieden wird, bald günstige Resultate liefern und den ganzen Umfang des Mezzosopranes zu völliger Gleichheit der Tonkraft gelangen lassen. Der hellere Klang der höheren Töne ist beim Hinabsingen mehr und mehr auch den tieferen Stufen einzuverleiben, wie wir bereits bei der Altstimme zu bemerken Gelegenheit hatten.

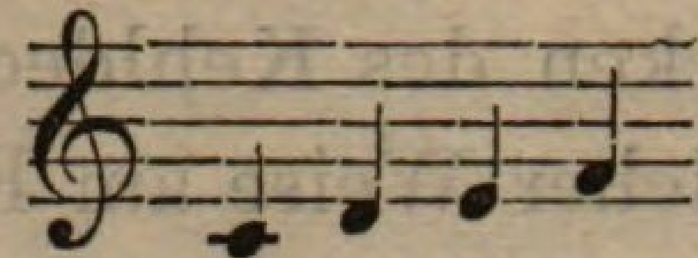
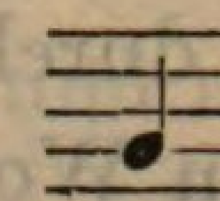
Bei den *Soprani sfogati* und *acuti*, in denen der naturgemässe Stimmbruch zwischen  stattfindet, pflegen eben diese und noch einige darunter liegende Tonstufen, wie beim *Mezzosopran*, oftmals den nachfolgenden Kopftönen an Kraft sehr zurückzustehen, ja der Abstand wird noch greller, weil die Kopfstimme oft sehr mächtig und glänzend ist. An diesem Missverhältnisse ist meistens die unruhige Lage

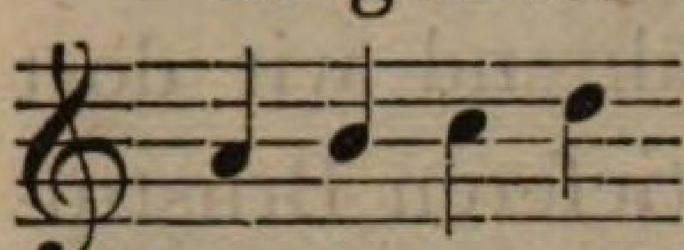
---

*) Wir kommen hierauf im dritten Theile dieses Buches, in der Vortragslehre, zurück.

der Zungenwurzel schuld, welche auf den Uebergangstönen eine sehr unangemessene Thätigkeit entwickelt (vergl. S. 66) und durch ihr Niederdrücken des Kehldeckels jede Kraft und jeden Wohllaut der in solcher Weise am Empordringen behinderten Tonmasse vereitelt und unmöglich macht. Ausserdem aber wird das Register der Bruststimme unserer Ansicht nach gleichfalls viel zu häufig an Stellen angewendet, wo das Kopfregister von ungleich besserer Wirkung sein müsste. Die Töne  (und, wie schon vielfach bemerkt wurde, auch noch tiefere) müssen fleissig in der Kopfstimme geübt werden, statt den Uebergang, eben weil er anfangs schwieriger ist, so sehr zu verschieben. Das Verhältniss ist hier ein umgekehrtes, wie bei den Männerstimmen. Während wir dort die Weichheit des Falsetts auch den starken tieferen Brusttönen mitzutheilen bemüht waren, müssen wir im *Sopran* durch Hinableitung der helleren und glänzenden Kopfstimme den schwächeren Brusttönen etwas von jener Fülle und Ausgiebigkeit einzuverleiben suchen, die den Grenztönen meist gänzlich abgeht. —

Bei den *Soprani acuti* pflegt ausserdem noch der Klang der tieferen Stufen  in der Regel ein sehr matter und wenig wirksamer zu sein. Um diesem Uebelstande abzuhelfen, nimmt man in neuerer Zeit zu jenem verderblichen Mittel seine Zuflucht, das wir schon früher beim Contralto (vergl. S. 35.) ernstlich gerügt haben. Der Schlund wird möglichst verengt und der Kehlkopf sehr herabgedrückt, um so in den Besitz jener widerlich forcirten Tiefe zu gelangen, die wir heutzutage als Mode und Methode bei vielen unserer Primadonnen mit in den Kauf nehmen müssen. Jede Sängerin, die irgend ein Gefühl für edle Tonbehandlung, ja für Weiblichkeit hat, sollte diesen gräulichen Kehlklängen, die oftmals eher einer trunkenen Männerkehle zu entsteigen scheinen, streng aus den Studien verbannen. Und selbst abgesehen von dem unästhetischen Klange der forcirten Tiefe müsste schon die Gefahr, die

eine derartige Behandlung des Tones unfehlbar im Gefolge hat, von solchen Fehlgriffen entschieden abschrecken. Während für die Töne  und höchstens  in den Sopranstimmen durch jenes Herabdrücken des Kehlkopfes eine scheinbar grössere Kraft gewonnen wird, büssen zu gleicher Zeit die nachfolgenden Töne jede Fülle und Anmuth ein; sie werden ganz schwach, dumpf und farblos, und so wird die Stimme, betrachtet man die nachfolgenden hellen und weittragenden Kopftöne, recht eigentlich zerrissen und in drei ganz fremde Gebiete getheilt, statt in den Registern ausgeglichen und vereinigt zu werden.

Mögen die Sopranstimmen zunächst die Mittelstufen  (wie wir schon beim Mezzosopran verlangten) beiden Registern zugänglich zu machen und so eine Egalität der Tonfülle und der Klangfarbe zu erzielen bemüht sein, von dort aber, ohne irgend welches Forciren mit gedrängtem Athem und geschickter Leitung der Tonwellen nach ihrem richtigen Anschlagepunkte die tieferen Töne möglichst rund und klangvoll zu bilden versuchen. Geduld und mässige, aber ausdauernde Uebung führt oft zu sehr glücklichen Erfolgen; jedenfalls wird aber ein mässig starker, doch edler und natürlicher Klang der tiefen Töne, nach den Gesetzen der Tonbildung, jedem gebildeten Ohr erquicklicher und zugleich der Sängerin minder gefahrbringend sein, als der allerdings kräftige, doch gewürgte und geblökte Kehlklang. —

Wir brauchen wohl kaum zu wiederholen, dass wir bei all diesen Vorschriften immer die unentwickelten und weniger reich ausgestatteten Organe im Auge hatten und haben mussten. Glücklicher begabte oder gar von der Natur verschwenderisch ausgestattete Stimmen weisen oft von Anfang an eine sehr unmerkliche, durch wenige zweckmässige Studien sofort beseitigte Klang- oder Kraftverschiedenheit der Register auf, und der erfahrene Lehrer wird solche Schüler wenig oder gar nicht mit besondern Registerstudien zu quälen, vielleicht der Register überhaupt gar

nicht Erwähnung zu thun nöthig haben, damit sich nicht durch Versuche Uebelstände einstellen, die zuerst gar nicht vorhanden waren*). — Indem wir diesen Abschnitt schliessen, weisen wir noch darauf hin, dass die methodischen Studien des zweiten Theiles dieses Buches für die hier gegebenen Regeln noch den nöthigen Uebungsstoff bringen und Manches praktisch klarer machen werden, was hier in der theoretischen Lehre nur beschrieben werden konnte. —

---

## Vierter Abschnitt.

### Theorie der Betonung.

> „Un chanteur, qui sent, marque bien les phrases et leur accent, est un homme de goût; mais celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les tons, les intervalles sans entrer dans le sens des phrases, quelque sûr, quelqu' éxact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un croque-note.“
>
> *Castil-Blaze.*

Wie es für den Redner nicht genügt, Worte und Sätze aneinanderzureihen und dieselben tonlos oder monoton herzusagen, vielmehr einzelne Sätze vor den andern durch stärkere Betonung hervorgehoben, einzelne Worte mit grösserem Nachdruck gesprochen, ja sogar in jedem mehrsilbigen Worte

---

*) Eine junge Sängerin, welche im Besitze einer schönen, beinahe völlig egalen, Stimme von bedeutendem Umfange war, erzählte mir: es sei doch wunderbar, sie habe nun schon zwei Jahre Gesangunterricht, und könne trotz ihres guten Gehöres durchaus nicht die fünf verschiedenen Register in ihrer Stimme entdecken, die ihr Lehrer zu vereinigen und auszugleichen bemüht sei. Sie müsse die Töne von je vier zu vier Stufen auf alle möglichen verschiedenen Weisen bilden, um doch endlich den Unterschied gewahr zu werden, — doch wolle es sich noch nicht machen! — Diese Erzählung klingt unglaublich, beruht aber auf der reinsten Wahrheit. Wir hatten leider nicht Gelegenheit die junge Dame später wieder zu sprechen und zu hören, da sie in einer andern Stadt wohnte; doch lässt sich wohl annehmen, dass die gewünschte Ungleichheit sich endlich eingestellt haben wird, sei es auch nur, um deren Vorhandensein zu beweisen. —

eine Silbe vor den übrigen betont werden muss, um den Anforderungen der Sprache gerecht zu werden und der Rede Wechsel und Anmuth zu verleihen: so ist natürlich auch in der Musik im Allgemeinen, im Gesange — mit dem wir es hier zu thun haben — insbesondere, die Kunst der Accentuation von höchster Bedeutung. Wir hatten schon bei der Theorie der Aussprache (S. 97) Gelegenheit, zu bemerken, dass es vor Allem Sache des Komponisten ist, sich dem Accent der Sprache in seinen Gesangskompositionen aufs Gewissenhafteste anzuschliessen, damit niemals den Worten eine falsche Betonung zu Theil und so der Sprache irgend welcher Zwang angethan werde. Der geschickte Sänger aber wird, auf die Kenntniss der sprachlichen und musikalischen Accentuation gestützt, jederzeit diejenigen Noten vor den andern durch stärkere Betonung hervorzuheben wissen, welche es vermöge ihrer Stellung im Takte oder ihrer sprachlichen Bedeutung verlangen. Die Theorie dieser Betonung soll uns deshalb hier ausführlicher beschäftigen.

Die Musik, die sich nicht sowohl an die gewöhnliche Sprache, als an die poetische Diktion, die gebundene Rede anlehnt, hat es mit der letzteren gemeinsam, dass zu bestimmten Zeiten regelmässige Betonungen wiederkehren. Dem Metrum des Gedichtes entspricht der Rhythmus*) der Musik. Der Rhythmus aber wird durch die Wahl der Taktart von Seiten des Komponisten festgestellt. Jede Taktart hat ihre eigenthümlichen wiederkehrenden Accente, von denen wir hier zunächst sprechen müssen.

### Betonung der Takttheile.

Jeder Takt besteht natürlich aus einer gewissen Anzahl

*) „Die Alten — sagt *Häuser* — verstanden unter Rhythmus nur das, was wir Takt nennen. Obgleich wir auch dies mit darunter begreifen, so verstehen wir doch hauptsächlich unter Rhythmus die kleineren oder grösseren Sätze, oder die Anzahl Takte, die in einem Tonstücke bis zu einem grösseren Abschnitte eine Aehnlichkeit oder Gleichheit haben. Denn so wie sich einzelne Zeittheile zu Takten gruppiren, so können auch mehrere Takte als Theile einer grösseren Gruppe zusammengefasst erscheinen. Eine solche Taktgruppe nennt man einen Rhythmen." —

von Vierteln, Achteln oder Sechszehntheilen, welche die Taktheile genannt werden. Die Zahl dieser Takttheile wird uns ebensowohl, als die Beschaffenheit derselben, durch die zu Anfange eines jeden Musikstückes vorgezeichnete Taktart angegeben. Ist z. B. der $\frac{3}{4}$ Takt vorgeschrieben, so wissen wir, dass jeder Takt aus drei Takttheilen bestehen und dass diese Takttheile Viertel sein sollen. — Es giebt nun eine grosse Anzahl verschiedener Taktarten, die man in zweifacher Weise unterscheidet. Man theilt dieselben nämlich erstlich in gerade und ungerade, sodann aber in einfache und zusammengesetzte Taktarten. Gerade Taktarten heissen diejenigen, die aus einer geraden Zahl von Takttheilen bestehen, z. B. der $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{12}{8}$ Takt; ungerade Taktarten enthalten eine ungleiche Zahl von Takttheilen, dahin gehören also der $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{9}{8}$ Takt und andere. Was die Unterscheidung in einfache und zusammengesetzte anlangt, so nennt man diejenigen Taktarten, welche die geringste gerade oder ungerade Zahl von Takttheilen enthalten, einfache, z. B. den $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$ Takt u. a.; mit einem Worte alle zwei- und dreitheiligen Taktarten heissen einfache. Dagegen begreift man alle übrigen Taktarten unter dem Namen der zusammengesetzten, weil sie sich auf einfache Taktarten zurückführen lassen; so ist der C oder $\frac{4}{4}$ Takt aus zwei $\frac{2}{4}$ Takten, der $\frac{6}{8}$ Takt aus zwei $\frac{3}{8}$ Takten entstanden, u. s. w. — Wollten wir also jene doppelte Eintheilung der Taktarten hier nebeneinander stellen, so ergäben sich als

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Einfache und gerade** | Taktarten | der $\frac{2}{16}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{2}$ Takt | u. A. |
| **Einfache und ungerade** | | der $\frac{3}{16}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{2}$ Takt | |
| **Zusammengesetzte und gerade** | | der $\frac{4}{16}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{12}{8}$ Takt | |
| **Zusammengesetzte und ungerade** | | der $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{4}$ Takt | |

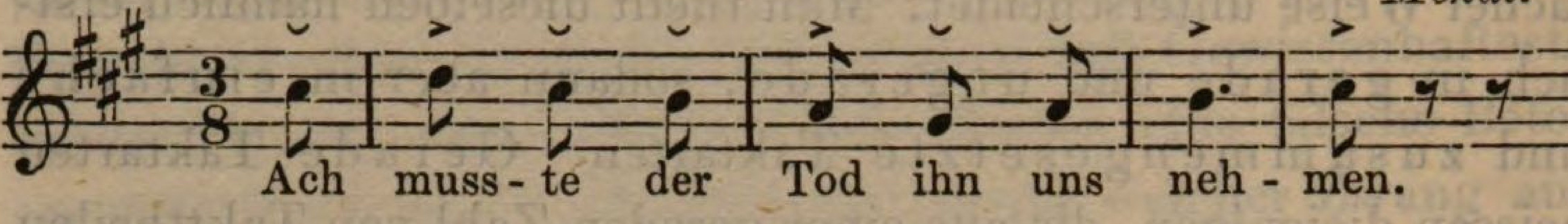
Auf dieser verschiedenen Eintheilung beruht nun auch die besondere Betonung der einzelnen Takttheile. In allen geraden und ungeraden Taktarten hat aber der erste Takttheil als sogenannter Haupttheil jedes Taktes auch die Hauptbetonung, den schärfsten Accent zu beanspruchen. Im $\frac{3}{4}$ wie $\frac{4}{4}$, im $\frac{6}{8}$ wie $\frac{3}{8}$ Takt wird jederzeit die erste Note des Taktes, der sogenannte Niederschlag (Thesis), beson-

ders nachdrücklich zu betonen sein. Bei den einfachen Taktarten würden im geraden Takte somit ein schwerer und ein leichter, im ungeraden Takte ein schwerer und zwei leichte Takttheile enthalten sein. Z. B.

Mozart.




Méhul.

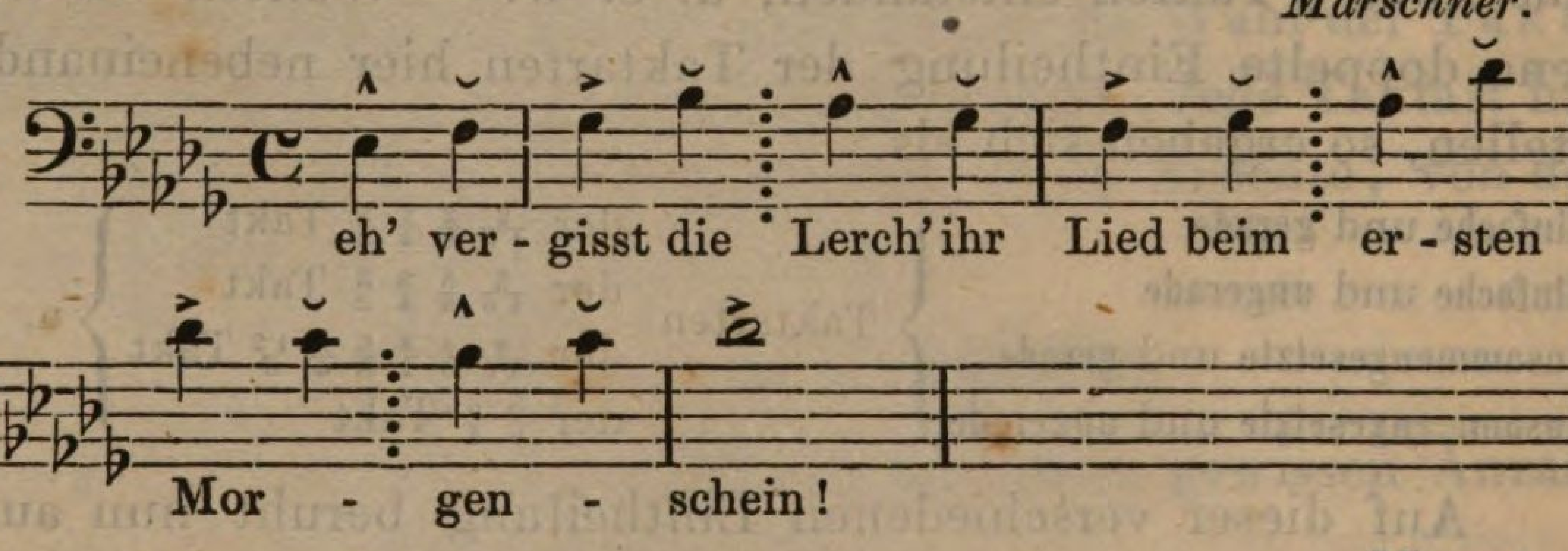



Wir bezeichnen hier den schweren Takttheil mit dem Accentzeichen >, die leichten mit dem metrischen Zeichen der Kürze ⌣.

Die zusammengesetzten Taktarten aber führen uns zunächst auf weitere Betonungen. Ein zweiter Accent, der jedoch schwächer sein muss, als der erste, fällt nämlich in den zusammengesetzten Taktarten, so geraden als ungeraden, auf den sogenannten früheren Haupttheil. So würde im $\frac{4}{4}$ Takte, der aus zwei $\frac{2}{4}$ Takten entstanden ist, das dritte Viertel; im $\frac{6}{8}$ Takte, der aus zwei $\frac{3}{8}$ Takten abgeleitet wird, das vierte Achtel — nächst dem ersten Takttheil — als früherer Haupttheil am Meisten zu betonen sein. Z. B.

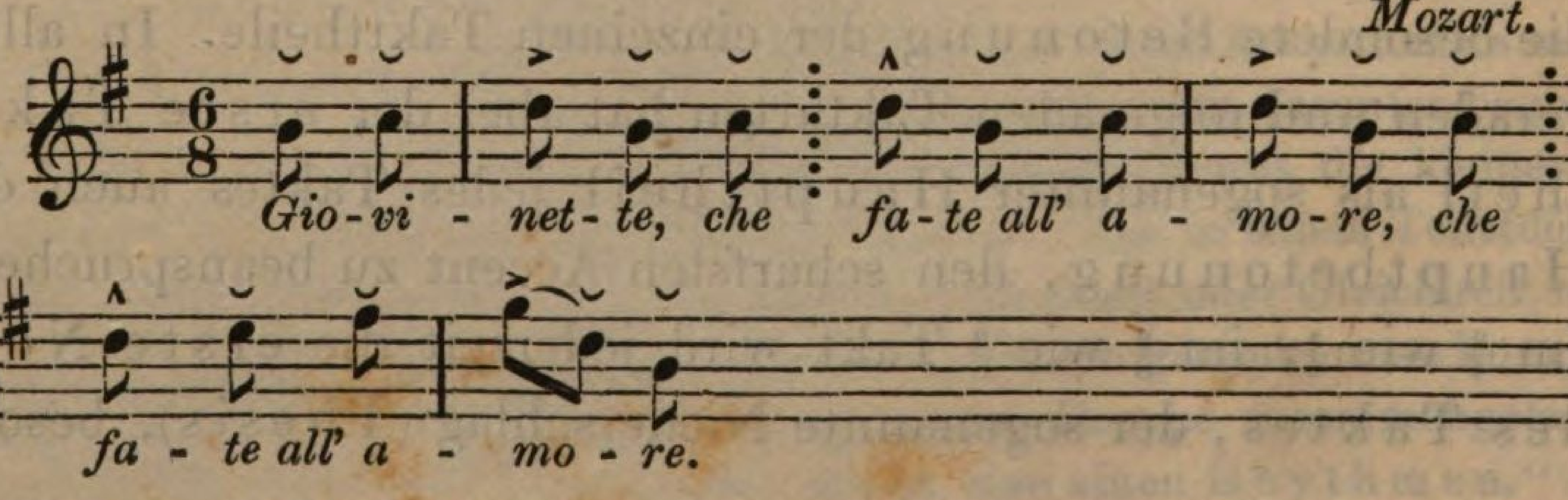
Marschner.

A.




Mozart.

B.



Im Beispiel A, das mit einem Auftakte anfängt, haben wir durch punktirte Linien den C Takt auf den $\frac{2}{4}$ Takt zurückgeführt; der stärkste, auf den ersten Takttheil fallende Accent ist wie früher mit >, der schwächere, dem gewesenen Haupttheile angehörende Accent mit ∧, die leichten Takttheile sind wie oben mit ◡ bezeichnet worden. Ebenso in Beispiel B, was einen aus dem $\frac{3}{8}$ Takt herzuleitenden $\frac{6}{8}$ Takt aufweist, also eine zusammengesetzte gerade Taktart, die aus einer einfachen ungeraden gebildet wurde.

In ähnlicher Weise ist in allen viertheiligen Taktarten der dritte Takttheil, in allen sechstheiligen der vierte, in den neuntheiligen der vierte und siebente, in den zwölftheiligen der vierte, siebente und zehnte Takttheil nächst dem Hauptttheil am Meisten zu betonen. Doch werden im $\frac{12}{8}$ Takte z. B., der aus zwei $\frac{6}{8}$ Takten herzuleiten ist, die Accente, die auf dem vierten und zehnten Takttheile ruhen, schwächer sein müssen, als der auf dem siebenten Takttheile, als nächstfrüherem Haupttheil. Wir wollen diese schwächsten Accente im folgenden Beispiele mit – bezeichnen:

*Donizetti.*







Doch mit der Darlegung der Betonung der Takttheile sind wir noch nicht in alle Einzelnheiten selbst der regelmässigen Accentuation eingegangen. Wir wenden uns daher zunächst zur

## Betonung der Taktglieder.

Man theilt die Takttheile aller Taktarten wiederum in Taktglieder und die Taktglieder nochmals in Zeittheile ein. So würden im $\frac{3}{4}$ Takte die in den drei Vierteln als Takttheile enthaltenen sechs Achtel Taktglieder, die zwölf

Sechszehntel aber, in welche sich die Achtel zerlegen liessen, Zeittheile genannt werden. Uebrigens können diese Unterabtheilungen der Takttheile in allen Taktarten auch ungerade Gruppen, z. B. Triolen, bilden, wie hier:

*Mozart.*




in welchem Falle je drei Noten einen Takttheil, die Triolenachtel aber Taktglieder bilden. — Was nun die Betonung der Taktglieder anlangt, so erhält jederzeit von je zwei Noten die erste den Accent; ebenso bei den Zeittheilen die erste von je vier Noten in geraden wie in ungeraden Taktarten eine Betonung vor den übrigen. Bei den oben erwähnten besondern Gruppen: Triolen, Sextolen, überhaupt allen Olen, wird immer die erste Note accentuirt, wobei sich natürlich im obigen Beispiele das Verhältniss der verschiedenen Accente gerade so gestaltet wie bei den vier Vierteln des C Taktes; die erste Note der ersten Triole hat den stärksten, die der dritten Triole den zweitstärksten Accent, während die beiden Betonungen der ersten Note der zweiten und letzten Triole die schwächeren sein müssen. Der schwächste Accent aber ruht auf dem letzten Takttheile, welcher Aufschlag (Arsis) genannt wird. —

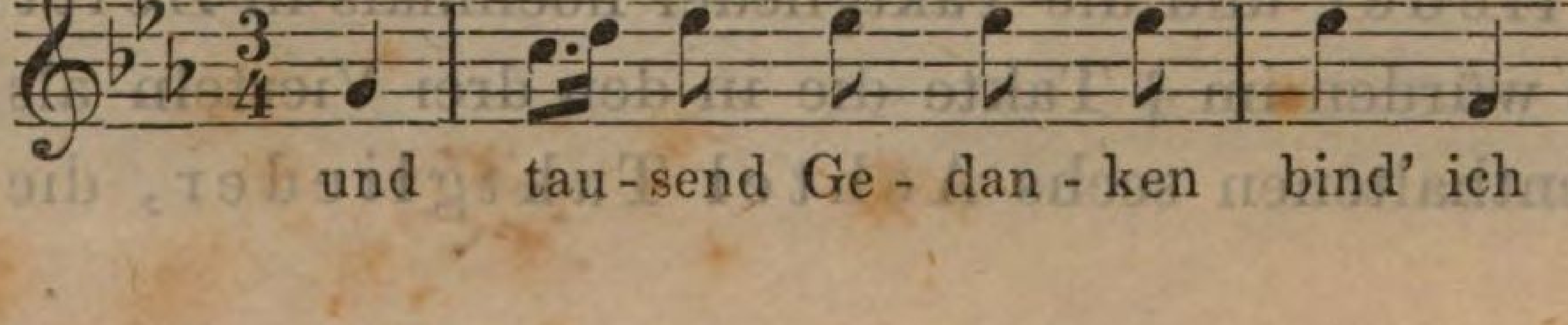
Die richtige Betonung der Takttheile und Taktglieder ist von grösster Wichtigkeit, indem sich dadurch recht eigentlich das Wesen der Taktart herausstellt. Man vergleiche die Betonung von sechs Achteln im $\frac{6}{8}$ Takte mit der von sechs Achteln im $\frac{3}{4}$ Takte:

*Mozart.*




und:

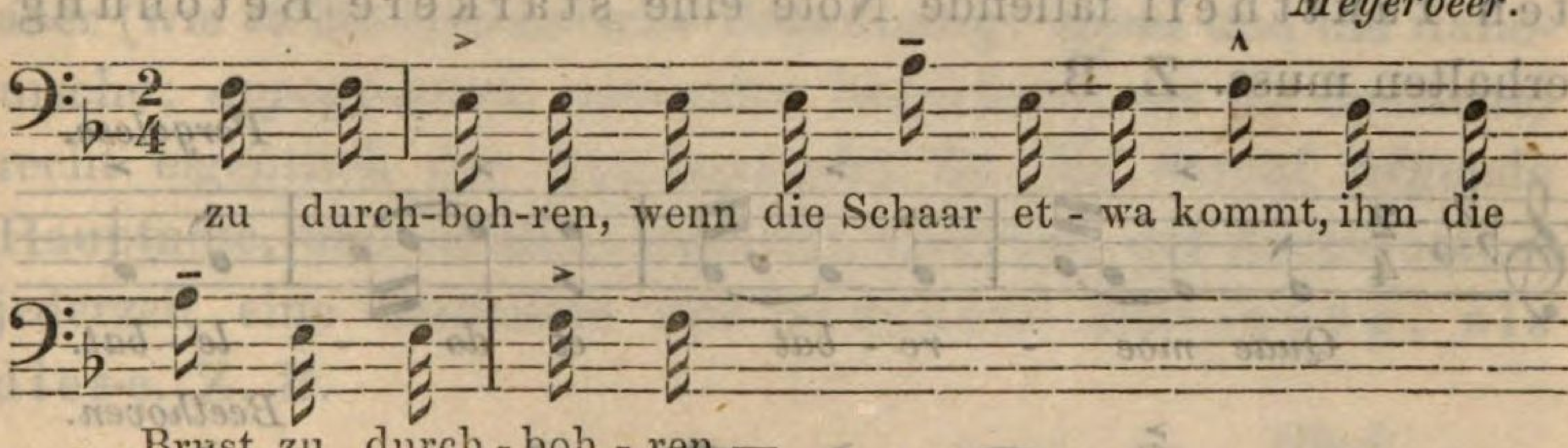
*Mendelssohn.*



so sehen wir, dass die gleiche Anzahl gleicher Noten doch durch die verschiedenartige Accentuation einen ganz anderen Eindruck macht. Im ersten Beispiele sind die Achtel Taktheile, im zweiten Taktglieder. Der $\frac{6}{8}$ Takt ist aus zwei $\frac{3}{8}$ Takten abzuleiten, hat demnach nur die beiden Accente des Hauptheils und des gewesenen Hauptheiles. Im $\frac{2}{4}$ Takte zerfallen hier die Taktheile in je 2 Achtel, von denen immer das erste vor dem zweiten eine Betonung voraus hat, die jedoch natürlich der Hauptbetonung an Gewicht weit nachsteht. Wir würden also im ersten Beispiele mit folgender Betonung zählen müssen: Eins, zwei, drei — vier, fünf, sechs; im zweiten Beispiele dagegen wie folgt: Eins, zwei — drei, vier — fünf, sechs. —

Wie aber verhält es sich mit der Betonung der Zeittheile, wenn der Takt in noch kleinere Gruppen zerfällt? Z. B.

*Meyerbeer.*




Hier würde in jedem Falle die (nach unserer Angabe verschiedene) Accentuation der Taktglieder genügen müssen, da eine jede noch detaillirtere Betonung nicht zur grösseren Deutlichkeit, sondern zur Verworrenheit führen müsste*), zumal in einem so schnellen Tempo, wie das der von uns aufgeführten Stelle.

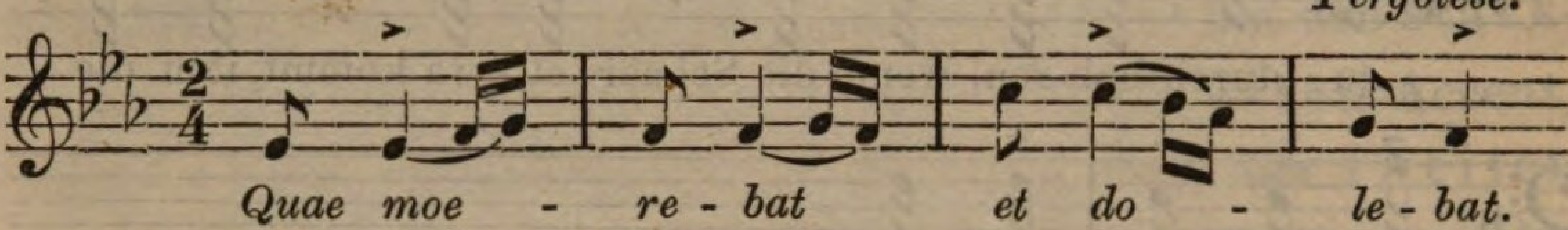
*) *Marx* sagt in diesem Sinne in seiner Allgem. Musiklehre S. 131: „Wollte man das Gesetz der Accentuation auf das Strengste durchsetzen, so müsste von vier Sechszehnteln wieder das erste einen stärkeren, das dritte (als gewesenes Hauptunterglied) einen etwas schwächeren Accent erhalten, das zweite und vierte gar keinen. Allein schon die Beschreibung zeigt das Unstatthafte dieser Kleinigkeitsrechnung, unter der alle Freiheit und Leichtigkeit der Bewegung ersterben müsste; noch einleuchtender wird dies bei dem ersten Versuche gewissenhafter Ausführung.“

Ausser den bisher besprochenen regelmässig wiederkehrenden Betonungen gewisser Takttheile und Taktglieder giebt es aber auch noch mancherlei aussergewöhnliche Accente, zu deren Darlegung wir jetzt übergehen wollen. Zuerst mag die

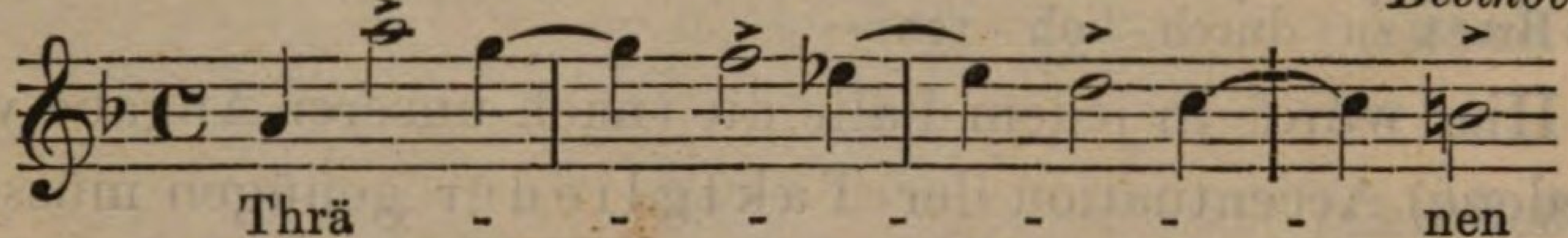
### Synkope

hier ihren Platz finden, die eine von der Regel abweichende Betonung verlangt. Sobald ein Ton auf einem leichten Takttheile oder Gliede anhebt und seine Dauer sich über die Zeit des nachfolgenden schwereren Takttheiles ausdehnt, nennt man dies eine Synkope und die Bewegung eine synkopirende. Ein solcher Rhythmus hat für ein für Ebenmass empfängliches Ohr dadurch etwas Widerstrebendes und Verletzendes, dass auf den Takttheilen, wo man eine Betonung erwartet, dieselbe wegfällt, während die auf den leichten Takttheil fallende Note eine stärkere Betonung erhalten muss. Z. B.

*Pergolese.*




*Beethoven.*



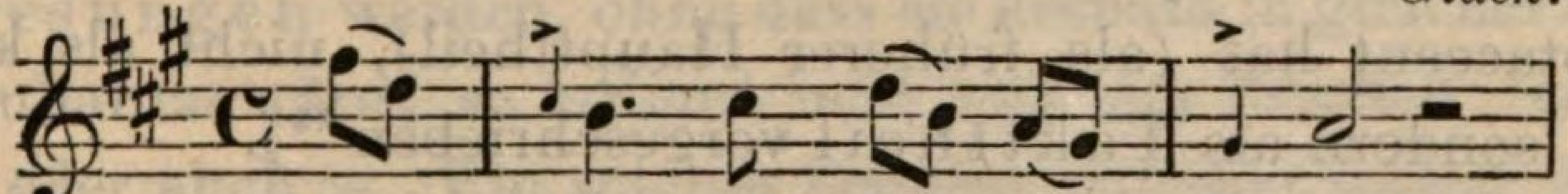

Bei solchen Synkopen büsst sogar der vorausgehende schwere Takttheil seine eigenthümliche Betonung theilweise durch die Schärfe des Accentes ein, der auf die synkopirte Note fällt, während der nachfolgende schwerere Takttheil seiner Betonung ganz verlustig geht. Im ersten Beispiele sind die Achtel Taktglieder und der Accent fällt statt auf das dritte Achtel auf das zweite; im andern Beispiele, wo die Viertel Takttheile sind, tritt dasselbe Verhältniss ein: das zweite Viertel erhält den Accent, welcher dem dritten zukäme, (ja einen noch stärkeren, wie er eigentlich nur dem ersten Haupttheile gebührt) während dieser Takttheil durch keine besondere Note angezeigt wird und somit jeden Accent

verliert. Solche synkopischen Bewegungen sind, an gehöriger Stelle angewendet, gerade durch ihre abnorme Accentuation von grösster Wirkung, wie eben in unsern beiden Beispielen. — Wenn wir hier auch die langen

### Vorschläge

anführen, deren eigentliches Wesen uns erst im nächsten Abschnitte beschäftigen wird, so geschieht es deshalb, weil sie der Schreibart nach nicht mit in den Takt gerechnet werden, gleichwohl aber eine stärkere Betonung verlangen, als die Note, vor welcher sie stehen und von der sie ihren Werth entnehmen. Die langen Vorschläge, mit denen wir es hier nur zu thun haben, stehen stets einen halben oder ganzen Ton über, oder einen halben Ton unter der nachfolgenden Hauptnote, mit welcher sie aufs Engste zu verbinden sind*). Sie werden nur mit kleinen Noten bezeichnet, sind aber (wie es die französische Benennung: *appui* und die italienische: *appoggiatura* passender bezeichnet, als die deutsche) recht eigentlich der Stützpunkt für die darauf folgende Hauptnote, und erhalten nach den Gesetzen der Accentuation jederzeit eine besondere und stärkere Betonung, als diese. Z. B.

*Gluck.*

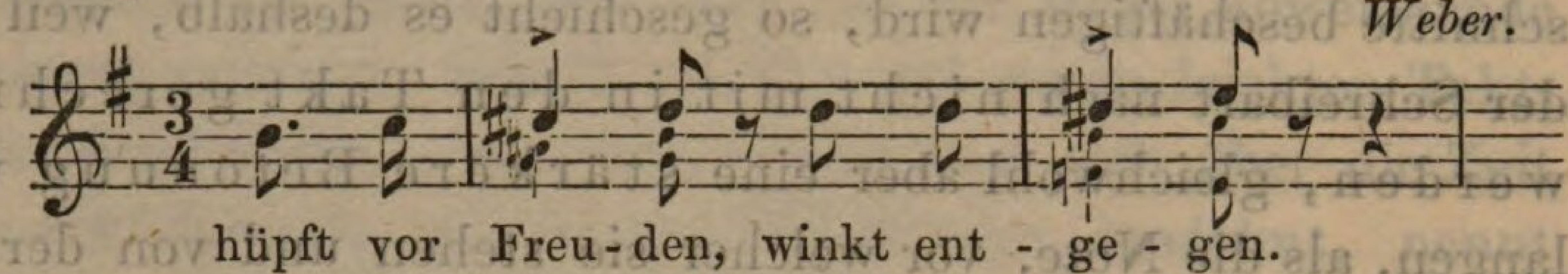



An und für sich hat diese Betonung eigentlich nichts Abweichendes, indem die langen Vorschläge meist auf einen schweren Takttheil oder ein ohnehin zu betonendes Taktglied fallen; nur die eigenthümliche Schreibweise verdiente unsere Berücksichtigung. Dass man zur Bezeichnung der Vorschläge kleinere Noten wählte, die ausserhalb der taktlichen Geltung stehen, geschah wohl deshalb, weil die *Appoggiatura* in der Regel keinen Bestandtheil des untergelegten Begleitungsak-

*) Deshalb darf auch, was schon hier erwähnt sein mag, niemals zwischen dem Vorschlage und der nachfolgenden Note abgesetzt und Athem geholt werden.

kordes, vielmehr eine Dissonanz mit demselben bildet, wie es auch im oben angeführten *Gluck*schen Beispiele der Fall ist*). Schliesst sich die Begleitung den Vorschlägen an und unterstützt oder vermeidet die Dissonanz, so pflegt man (namentlich in neuerer Zeit) sich keiner kleinen Vorschlagsnoten zu bedienen, sondern die Vorschläge mit grossen Noten in den Takt einzureihen. Z. B.

*Weber.*

A. 


*Händel.*

B. 


In Beispiel A wird die Vorschlagsnote auf dem schweren Haupttheile des ersten und zweiten Taktes als Dissonanz mit in den begleitenden Akkord aufgenommen und deshalb auch als wirkliche Note in der Singstimme verzeichnet, während bei B der dissonirenden Vorschlagsnote durch die Begleitung ganz aus dem Wege gegangen wird, — und aus demselben Grunde wird das *fis* im letzten Takte, welches den zweiten Hauptaccent hat (als früherer Hauptheil), nicht als kleine Note, sondern als Taktheil vorgeschrieben**).

Wenn wir die bisher besprochenen Betonungen, und zwar ebensowohl die gewöhnlichen als ausnahmsweisen Accente, speziell musikalische nennen könnten, so bliebe uns nur noch übrig,

**die deklamatorischen Accente**

*) Von der Zeitdauer dieser langen und aller andern Vorschläge werden wir im nächsten Abschnitte handeln. Die eigentliche Bedeutung der *Appoggiature* ergiebt sich aber in der Lehre vom Recitativ.

**) Es werden übrigens auch ebensowohl Töne als Vorschlagsnoten geschrieben, die in der Begleitung als gewöhnliche Noten stehen, als auch die Vorschläge sehr oft gar nicht (weder in kleinen, noch grossen Noten) angegeben sind, wo sie doch nothwendig gemacht werden müssen. — Davon später.

einer Besprechung zu unterziehen. Der Komponist kann nämlich, ganz abgesehen von der herkömmlichen Betonungsart, gewissen Tönen (gleichviel zu welchem Takttheile oder Gliede sie zählen mögen) einen besondern Accent zu geben beabsichtigen, wie ihn der Sinn der Dichtung, die dem musikalischen Gedanken zu Grunde liegt, beansprucht. In solchen Fällen pflegt sich der Komponist verschiedener Accentzeichen zu bedienen, die natürlich für die regelmässig wiederkehrenden Betonungen der schweren Takttheile nur dann noch besonders anzuwenden wären, wenn etwa eine noch grössere Accentuation gewünscht wird, als man bei der Ausführung schon ohnehin voraussetzen darf. Die Zeichen sind im Wesentlichen folgende: *sf, sfz, rfz,* d. h. *sforzando, rinsforzando* (vor den übrigen verstärkend, betonend), — ferner die verschiedenen bildlichen Zeichen, als: >, ∧, <, oder: –, –̣, ⁀···· u. dergl. mehr, — endlich noch die Bezeichnungen für gewisse Manieren der Betonung, als: *marcato, stentato, martellato* u. s. w.

Die hier aufgeführten verschiedenen Betonungszeichen werden oft miteinander verwechselt und von manchen Komponisten ohne allen Unterschied gebraucht*); und doch bedeuten sie im Grunde durchaus nicht dasselbe. Soll eine Note stark angesungen werden, ohne dass sie deshalb in gleicher Stärke auszuhalten wäre, so bedient man sich der Zeichen: *sf, sfz, rfz,* oder auch >. Ein solches Zeichen gilt aber immer nur für die eine Note, über der es steht, und muss jedesmal neu wiederholt werden, wenn eine Reihe von Tönen hintereinander accentuirt werden soll. Z. B.

Rossini.




Die Zeichen: –, –̣, ∧ und ⁀···· bedeuten aber eine zwar

*) Wir haben uns einiger dieser Zeichen auf S. 136—42 in einem von ihrer ursprünglichen Bedeutung ganz verschiedenen Sinne bedient, nur um den grösseren oder geringeren Accent auszudrücken, den die Noten eine vor der andern voraushaben.

nicht so schwere, jedoch längere und andauernde Betonung, und sollten eigentlich niemals in anderem Sinne verwendet werden. Das letzte der vier eben aufgezählten Zeichen ist für eine längere Reihe von Noten üblich, wobei über jeden einzelnen Ton solcher Gruppe ein Punkt, über die ganze Gruppe aber der Bindebogen gemacht zu werden pflegt (vergl. S. 107); das Zeichen $<$ wird wohl auch in diesem Sinne gebraucht, verlangt aber eigentlich ein Zunehmen der Betonung, ein *crescendo* der Accentuation. — Auch den Worten: accentuato, marcato, martellato u. dergl. mehr wird von manchen deutschen Tonsetzern ganz dieselbe Bedeutung gegeben, sie werden als völlig synonyme Ausdrücke gebraucht, während die italienischen Komponisten darunter ganz verschiedene Vortrags- (Betonungs-)weisen verstehen. Was zuerst das

## Marcato

anlangt, so wird diese Vorschrift gewöhnlich nur für eine Reihe von Tönen, selten oder nie für einen einzelnen Ton angewendet. Von den oben aufgeführten Zeichen entsprechen die folgenden: $\overbrace{\cdot\ \cdot\ \cdot\ \cdot}$ und $\bar{\cdot}\ \bar{\cdot}\ \bar{\cdot}$ der Bezeichnung eines Marcato. Die vereinigten Zeichen des Legato und Staccato erklären am Deutlichsten das eigentliche Wesen eines solchen markirten Gesanges. Die Töne müssen einzeln mit einem ziemlich scharfen Accente angesungen und ausgehalten werden und erst gegen das Ende hin mehr verklingen, um einem neuen Marcato Platz zu machen, ohne dass jedoch die Verbindung in einer längeren Tonreihe dadurch irgend gestört und aufgehoben würde. Diese Vortragsart ist schon in den *Rossini*'schen Opern sehr häufig vorgeschrieben und noch heute ein sehr beliebter Effekt der italienischen Maestri und Sänger. Diese Kunst der dauernden Betonung, verbunden mit einem scheinbaren Auseinanderhalten der Töne, besitzen die deutschen Kehlen selten in solcher Virtuosität, als die italienischen Organe. Nur zu häufig hört man eine Reihe solcher Marcato-Töne von Deutschen schwerfällig dahinschleppen und mit Vor-

schlägen von unten ausführen oder auch mit einem wahren Anlauf bei jedem einzelnen Tone hervorstossen, ein Verfahren, welches die Italiener spottweise *masticare i tuoni* (die Töne kauen) zu nennen pflegen.

Man findet solche Marcatobezeichnung zuweilen durch ganze Takte hindurch fortgesetzt, was bei guter Ausführung einen eigenthümlichen Effekt macht. Z. B.

*Rossini.*




Ein gesteigerter Grad des Marcato ist das sogenannte

## Stentato

der Italiener, welches öfters durch die Zeichen > oder auch ▭, meist aber durch Vorschreiben des Wortes selbst vom Komponisten verlangt wird. Die sprachliche Bedeutung des Wortes *stentato* mühevoll erklärt uns recht deutlich den Sinn dieser Art der Betonung. Die Töne müssen schwerfällig, gleichsam etwas mühevoll, angegeben werden, in solcher starken Betonung aber gleich nachlassen. Diese Gesangsweise macht namentlich da oft eine sehr gute Wirkung, wo der dramatische Ausdruck ein Ueberwallen des Gefühles erfordert, in leidenschaftlich erregten Musikstücken. Die Kraft des Accentes weicht schnell, um eine neue eben so schwere Betonung nachfolgen zu lassen. Z. B.

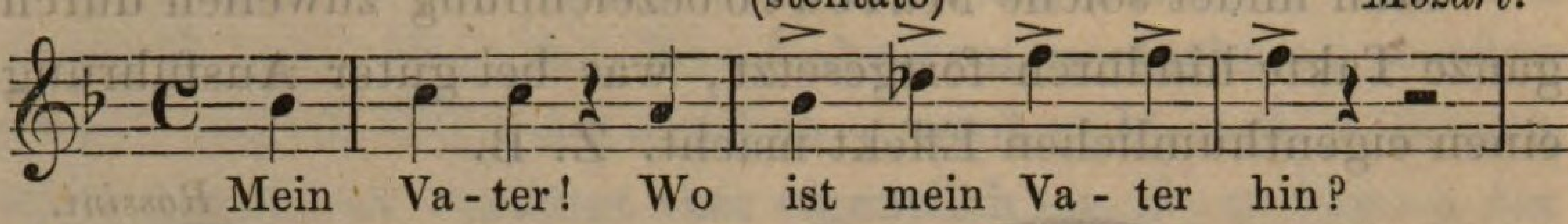
*Meyerbeer.*




Der Komponist hat bei dieser Stelle seiner interessanten dramatischen Scene (*le moine*) die Bezeichnung *saccadé* gewählt, doch entspricht dieselbe vollständig unserem *stentato*. Das *cantar-stentato* ist speziell auch an den Stellen sehr am

Platze, wo der Schmerz in seiner grössten Gewalt zum Ausdrucke gelangen soll und wird in solchen vom erfahrenen Sänger selbst dann anzuwenden sein, wenn es nicht ausdrücklich vom Komponisten vorgeschrieben ist. Z. B.

(stentato) *Mozart.*




Doch es ist nicht hier, sondern in der Vortragslehre der Ort, auf die Anwendung und den geeigneten Gebrauch der verschiedenen Betonungsarten näher einzugehen. Wir wollen hier nur noch einmal den Unterschied der beiden Accentuationsweisen ins Auge fassen. Das Marcato schreibt einen nicht so schweren, aber länger andauernden Accent vor, als das Stentato, welches die nachdrücklichste, jedoch schnell schwindende Betonung erheischt. Beide Gesangsweisen beziehen sich auf eine kürzere oder längere Tonreihe, während die Einzelzeichen *sf*, > u. s. f. eben auch nur für einzelne zu betonende Noten in Anwendung gelangen, oder — wie bemerkt — immer neu wiederholt werden müssten. — Es bleibt uns noch übrig, einige Worte über das sogenannte

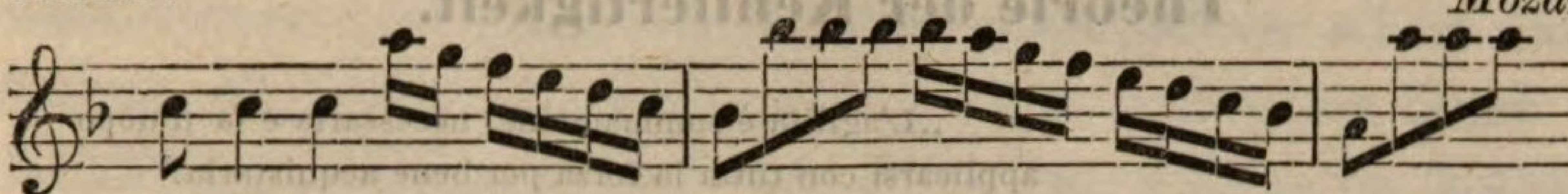
## Martellato

hinzuzufügen, ehe wir die Theorie der Betonung zum Abschlusse bringen. — Man pflegt dem Martellato eine doppelte Bedeutung unterzulegen. Einmal versteht man im Allgemeinen darunter eine dem *Stentato* ähnliche, sehr schwere Accentuation mehrerer aufeinander folgender Töne, die sich jedoch von der oben beschriebenen Betonungsart darin unterscheidet, dass die Töne zugleich mehr abgebrochen, etwas *staccato* gesungen werden*). Im engeren Sinne —

*) Um Missverständnissen vorzubeugen, bemerken wir hier nochmals, dass viele deutsche Komponisten in den Betonungszeichen und den Ausdrücken der Accentuation ganz und gar keinen Unterschied machen und den grösseren oder geringeren Grad der Betonung dem Sänger und seinem Geschmacke anheimgeben. Die Worte accentuato, pesante, grave, marcato, martellato u. s. w., wie die mannichfachen Zei-

und dies ist wohl das eigentliche Wesen des *Martellato*, versteht die italienische Schule darunter die accentuirte Wiederholung eines und desselben Tones, sei dieselbe nun eine einmalige oder öftere. So z. B. in der Arie der Donna Anna:

*Mozart.*



etc.

Hier sehen wir nach der ersten synkopirten Wiederholung des *c* (die der längeren Geltung der Noten halber mehr den Charakter des *Marcato* beanspruchen möchte, jedoch auch sehr wohl mit martellato zu geben wäre) ein viermal wiederholtes *b* im zweiten, ein eben so oft nach einander anzusingendes *a* im dritten Takte. Solche Tonwiederholungen in demselben Athem erfordern eben die Betonungsart des *Martellato*, eine ziemlich schwere, sehr gleichmässige und etwas dem *Staccato* sich nähernde Accentuation. Soll ein wirkliches Staccato ausgeführt werden, so muss dies natürlich vom Komponisten angegeben sein. Die Vortragsweise des *Martellato*, das meist in schnellem Tempo und mit kurzen Noten zur Anwendung kommt, ist eben deshalb (wie das Staccato) am Leichtesten von hohen Frauenstimmen auszuführen, wo es auch die beste Wirkung machen wird. In keinem Falle sollte jedoch das Studium des *Martellato* von irgend einer Stimmklasse vernachlässigt werden. Im zweiten Theile dieses Buches kommen wir auf die praktische Uebung aller Arten der Betonung zurück. —

chen: >, ∧, <, ⊤, ▭, —, *sf* u. s. f. sollen bei ihnen überhaupt nur anzeigen, dass eine accentuirte Wiedergabe der Noten gewünscht wird. Die Italiener, die den grössten Werth auf die genaue Ausführung der von ihnen beabsichtigten Gesangseffekte legen — ohne welche oftmals ihre Kompositionen sehr wenig Wirkung machen möchten — unterscheiden dagegen die von uns oben aufgeführten Genre und Abarten der Betonung sehr genau. Es wird jedenfalls auch des deutschen Sängers Pflicht sein, sich in den Besitz dieser verschiedenen Accentuationsfertigkeit zu setzen, um davon nach seinem Geschmack und den Intentionen des Komponisten gemäss, in der Ausführung dramatischer Gesangsstücke den geeigneten Gebrauch zu machen. —

## Fünfter Abschnitt.

### Theorie der Kehlfertigkeit.

„L'agilità è sommamente necessaria e fa d'uopo applicarsi con tutta la forza per bene acquistarla."
*Anna Pellegrini-Celoni.*

Unter Kehlfertigkeit versteht man diejenige Sicherheit und Geschicklichkeit in der Ausführung schneller Läufe und Passagen aller Art mittels der Kehle, die beim Klavierspieler mit dem Namen der Fingerfertigkeit bezeichnet wird. Wie man nun heutzutage bei jedem Pianisten — überhaupt bei jedem Instrumentalisten (will er anders auf den Namen eines Künstlers Anspruch machen) eine tadellose Technik und sichere Ueberwindung aller Schwierigkeiten auf seinem Instrumente stillschweigend voraussetzt, so darf man mit demselben Rechte auch vom gebildeten Sänger eine möglichst vollkommene Herrschaft über seine Stimme auch in Bezug auf Kehlfertigkeit verlangen. Nur Trägheit und Unlust an ausdauernden Studien einerseits und eine totale Unkenntniss des Wesens der Stimme anderseits möchte jener modernen Ansicht das Wort reden, dass der deutsche Sänger die Kehlfertigkeit recht wohl entbehren und dem Italiener für seinen Singsang überlassen könne*). Abgesehen davon, dass unsere besten deutschen Meister in ihren grösseren dramatischen und kirchlichen Werken in Betreff der Kehlfertigkeit an den Sänger sehr hohe und mitunter viel bedeutendere Anforderungen stellen, als die Italiener, so ist der Gewinn einer biegsamen Kehle ja auch für den getragenen Gesang von unberechenbarem Nutzen. Es giebt kaum ein thörigteres Vorurtheil als das, zu glauben, dass das fleissige und ausdauernde Studium der Koloraturen und Passagen die Kehle zum Tragen langer Töne, zur *Messa di voce*, überhaupt zum breiten und

*) Man vergleiche das Vorwort zur ersten Abtheilung meiner „Schule der Geläufigkeit." Op. 42. — Magdeburg, bei *Heinrichshofen*. —

getragenen Gesange unfähig mache! Im Gegentheil wird kein Organ mehr fähig sein die tausendfachen Nüancen und Biegungen der Stimme in getragenen Kantilenen, das anschwellende Forte, das verhallende Piano, die zahlreichen stärkeren und schwächeren Accente vollkommen schön auszuführen, als dasjenige, welches sich einen gehörigen Grad von Kehlfertigkeit angeeignet hat. Wie der plastische Künstler seine Gebilde aus weichem Thone oder Wachs schafft und nur mit einem so biegsamen und geschmeidigen Stoffe alle die zarten Abstufungen und Linien, Erhöhungen, Rundungen, Vertiefungen u. s. w. an seinen Gestalten wiedergeben kann, so bedarf auch der Sänger mehr als das blosse rohe und harte Tonmaterial, um alle Schönheiten des Gesanges geltend zu machen, er muss für jedes Gesangstück eine biegsame und geläufige Kehle mitbringen.

Wir wissen sehr wohl, dass nicht alle Organe derselben Volubilität und Leichtigkeit der Bewegung fähig sind, und es wäre die grösste Thorheit aus jedem Kunstjünger einen Koloratursänger *par excellence* bilden zu wollen. Giebt es doch in allen Künsten vielfache Genre; den Einen führt sein Talent zu diesem, den Andern zu jenem hin und nur der wird etwas ganz Tüchtiges leisten, der so glücklich war das rechte gewählt zu haben. So muss allerdings auch beim Sänger seine individuelle Begabung und natürliche Bildungsfähigkeit zur Richtschnur der Bahn dienen, die für den Einzelnen einzuschlagen ist. Hat ja doch eben die Berücksichtigung (nicht nur des Umfanges, sondern auch) der Eigenthümlichkeit des Stimmcharakters zu unserer umfassenden Eintheilung der Stimmen (S. 27) den Anlass gegeben. Nichts desto weniger muss die Erwerbung möglichster Geläufigkeit einen wesentlichen Theil des Studiums beanspruchen. Die Kehlfertigkeit soll einer jeden Stimme nicht als letzter Zweck, wohl aber als Mittel zur vollendeten Ausführung der Gesangstücke jeden Genre's dienen, und erst nach den eifrigsten Bemühungen sich in den Besitz einer geschmeidigen und leicht beweglichen Kehle zu versetzen — überhaupt erst nach vorgeschrittener Technik nach allen Seiten hin — mag der gereifte Schüler die-

jenige Bahn einschlagen, auf die ihn seine Individualität, seine Stimmbegabung, sein Temperament und seine Neigung hinweisen.

Wir wollen uns jetzt zunächst mit den allgemeinen Grundsätzen der Kehlfertigkeit beschäftigen und diejenigen Wege andeuten, die zu ihrem Gewinne verhelfen, sodann aber die verschiedenen Arten feststehender Gesangsverzierungen und wiederkehrender Koloraturen besprechen, in welchen die Geläufigkeit der Stimme eben ihren Platz und Wirkungskreis findet. Auf diese Weise wird sich später der Uebergang zur Erfindung eigener Passagen, zur Ausschmückung der Kantilenen mit selbst gewählten Verzierungen gewinnen lassen, wovon in der Vortragslehre gehandelt werden soll.

## Allgemeine Grundsätze der Kehlfertigkeit.

Die Befolgung der von uns schon bei der Theorie der Tonbildung (S. 55.) gegebenen Regeln der Körperhaltung und Mundstellung ist die erste und nothwendigste Bedingung, um in den Besitz einer gehorsamen und fertigen Kehle zu gelangen. Das feste Stehen auf beiden Füssen muss dem Körper die nöthige Ruhe und den Lungen freien Spielraum zu ihrer Ausdehnung und Erweiterung gewähren. Die immer gleiche Art und Weise der Uebung macht, wie *Mannstein* treffend bemerkt*), „die Stimmorgane einer guten Maschine ähnlich, in

*) *Mannstein*, auch ein Schüler meines unvergesslichen Lehrers *Joh. Miksch*, hat in seiner unter dem Titel: „das System der grossen Gesangschule des *Bernacchi von Bologna*“ erschienenen Schule, einen Theil derjenigen Prinzipien und Gesangsregeln nicht ohne Geschick niedergelegt, die er dem Unterrichte seines ausgezeichneten Meisters verdankte. Gleichwohl ist in dem Werke Manches, ja nicht Weniges enthalten, was mit der Lehre von *Bernacchi*, *Caselli* und *Miksch* (*Caselli* war *Bernacchi's*, *Miksch* aber *Caselli's* Schüler) wenig oder nichts zu schaffen hat, wie überhaupt eine gewisse Engherzigkeit und Einseitigkeit dies Werk nicht so fruchtbringend werden liess, als es — aus so guter Quelle entsprossen — hätte sein können. *Miksch* hat sich gegen uns selbst oft bitter darüber beklagt, dass *Mannstein*, indem er dies Werk edirt und gleichsam mit *Miksch's* Namen als Geleitsbrief in die Welt geschickt habe, ihm manche Ansicht unterlegte, die durchaus nicht die seinige war. So seien viele Unrichtigkeiten

welcher alle einzelnen Theile nach wohlberechneten Gesetzen ineinandergreifen.“

Vor allen Dingen darf der Hals nicht über die Maassen emporgereckt werden (eine üble Gewohnheit, die wir namentlich bei den *lyrischen Tenören* sehr oft wahrnehmen), da die übertriebene Spannung der Muskeln dem Tone schadet, noch auch herabgedrückt sein (eine mehr den tiefen Stimmen eigene Untugend), soll nicht eine jede Beweglichkeit des Organes gleich im Keime erstickt werden. Sodann aber ist der Anstoss der Brust bei Passagen und Koloraturen strenge zu vermeiden; die Kehle soll die nöthige Beweglichkeit, der Schlund die erforderliche Biegsamkeit und Elastizität gewinnen, während die Brust nur den Athem, den nothwendigen Stoff zum Tone in die Luftröhre emporzutreiben, keineswegs aber bei den Passagen mitzuarbeiten hat, ebensowenig als die Arme die mangelnde Fingerfertigkeit beim Klavierspielen ersetzen dürfen und können.

Nicht minder wichtig als die Körperhaltung ist die gewissenhafteste Beobachtung unserer Gesetze über die Mundstellung und Lage der Zunge bei der Ausführung von Koloraturen. Der Mund muss vom Anfange bis zum Ende einer Passage in gleicher Oeffnungsweite bleiben und darf nicht — wie wir das nur zu häufig sehen müssen — anfangs sehr wenig, in der Mitte aufsteigender Läufe mehr und mehr geöffnet, auf den höchsten Tönen aber weit aufgerissen sein, beim Herabsteigen alsdann in ähnlicher Weise sich wieder schliessen. Der Schlund darf nicht unnütz zusammengezogen und verengt werden, ebenso wird jede zu grosse Spannung der inneren Mundtheile dem Tone etwas Rauhes und Hartes geben, was nirgends weniger am Platze sein möchte, als da, wo es sich um

---

untergelaufen, die auf Missverständnissen beruhten und die seiner Methode völlig fremd wären. — Es ist überhaupt der Name und die Lehre unseres geistreichen *Miksch* vielfach missbraucht und von beschränkten Köpfen industriell ausgebeutet worden, da der Autoritätenglaube nur zu leicht Irrlehren Thür und Thore öffnet. — In jedem Falle ist *Mannstein's* Werk das Beste, was bisher nach *Miksch's* Prinzipien veröffentlicht worden ist, wenn es auch an den beregten Mängeln leidet.

Geläufigkeit und Beweglichkeit der Stimme handelt. — Jede nachhelfende Bewegung des Körpers, des Halses, das Hervorstrecken des Unterkiefers, das Emporheben oder Zurückdrängen der Zunge, das Anspannen der Lippen, das Verengen der Gaumenbogen u. s. w. muss aufs Sorgfältigste gemieden werden, da sich — abgesehen von der Unschönheit des Anblickes, den die meisten solcher Manöver gewähren — alle kleinsten Rückungen und Veränderungen der Mundtheile sofort im Tone markiren und bemerkbar machen (vergl. S. 81.) und statt der anzustrebenden Einigkeit und Gleichmässigkeit eine Mannichfaltigkeit des Klanges der einzelnen Passagentöne hervorrufen würden, die gewiss so unerwünscht, als unerquicklich anzuhören sein dürfte. Das stufenweise Fortschreiten vom Leichtesten zum Schweren, die Methode im Studium der mannichfachen Koloraturarten, die wir im zweiten Theile dieses Buches darzulegen versuchen wollen, setzt den eifrigen Schüler oft in verhältnissmässig kurzer Zeit in den Besitz einer erfreulichen Biegsamkeit und Fertigkeit der Kehle, sobald er eben (mit Vermeidung aller oben gerügten Fehler) einzig und allein darauf bedacht ist, seine Kehle in die angemessene Thätigkeit und Uebung zu versetzen. Alle Geläufigkeitsstudien müssen mit möglichst wenig Athem und im Allgemeinen meist mit halber Stimme ausgeführt, jedenfalls begonnen werden. Man fange nur im langsamsten Tempo und auf dem Vokale *a* die Uebung an, steigere alsdann bei zunehmender Gewandtheit des Organes den Grad der Schnelligkeit mehr und mehr und nehme im Verlaufe der Studien auch die anderen Vokale, namentlich *o* und *e* zu den Uebungen hinzu. Endlich beobachte man stets die grösste Reinheit der Intonation, die zwar überall, aber vorzugsweise bei schnellen Passagen unumgänglich nothwendig ist. Die besondern Schwierigkeiten der Intonation werden uns bei den betreffenden Skalen u. s. w. näher beschäftigen.

Nach diesen Voraussetzungen wenden wir uns zu den einzelnen Aufgaben der Kehlfertigkeit. Wir werden zunächst diejenigen kleinen Verzierungen ins Auge fassen, bei denen die auszuführenden Töne oder Tongruppen entweder nur mit klei-

neren, in der Geltung des Taktes nicht mit einbegriffenen, Noten, oder gar nicht vorgeschrieben, sondern nur durch Zeichen angedeutet werden. In die erste Klasse gehören alle Arten von Vor-, Nach- und Doppelvorschlägen, in die zweite die Doppelschläge und Triller. Alle diese kleinen, unter dem gemeinsamen Namen der Manieren (*ornamenti, agrémens*) zusammenzufassenden Tongruppen machen einen nicht unwesentlichen Theil der in das Bereich der Kehlfertigkeit schlagenden Aufgaben aus, und bieten — mit Ausnahme des langen Vorschlages, welchen wir der Vollständigkeit halber an die Spitze der übrigen Vorschläge stellen — der Kehle oft grössere Schwierigkeiten dar, als die später zu besprechenden längeren Tonreihen und Läufe.

## Der lange Vorschlag

besteht darin, dass man den Eintritt irgend eines Tones durch das Vorschlagen des zunächst unter oder über ihm liegenden Nachbartones verzögert und diesem (eben deshalb Vorschlag genannten) Tone also nicht allein einen Theil der taktlichen Dauer der Hauptnote, sondern sogar eine grössere Betonung einräumt, wie wir bereits früher bemerkt haben. (S. 141.) Der Vorschlag (*appoggiatura*) von oben kann einen halben oder ganzen Ton höher stehen, als die Hauptnote, während der Vorschlag von unten in der Regel nur einen halben Ton unter der nachfolgenden Note liegen darf*). Die Vorschläge werden mit kleineren, meist Viertel, Achtel oder Sechszehntelnoten angedeutet**) und entziehen der nachfolgenden Haupt-

*) Es giebt indessen auch Beispiele von Vorschlägen von unten, die einen ganzen Ton tiefer stehen, als die Hauptnote, z. B.

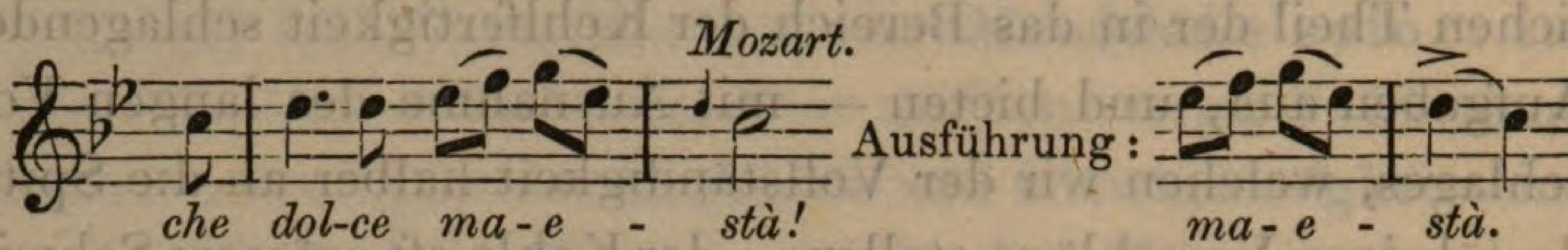
*Haydn.*




doch sind diese allerdings wohl fast immer vorbereitet. —

**) Die Komponisten weichen in der Art der Notirung der langen Vorschläge noch heute sehr von einander ab. Manche behalten stets dieselbe Schreibweise bei, sie setzen, — gleichviel ob die Hauptnote eine

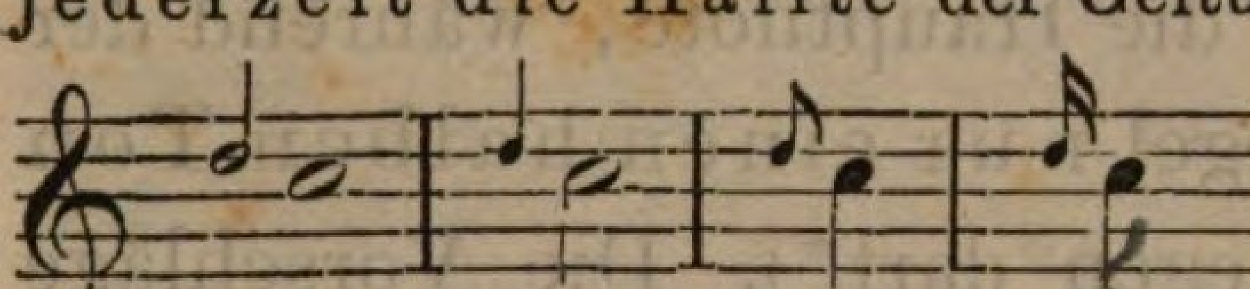
note die Hälfte ihres Werthes, wenn es eine zweitheilige Note ist (Siehe Beisp. *A.*), zwei Drittel ihrer Dauer, wenn die Note dreitheilig, d. h. punktirt ist (Beisp. *B.*), und ihren ganzen Werth, wenn sie mit einer zweiten auf gleicher Stufe stehenden Note durch einen Legatobogen verbunden ist; im letzteren Falle bliebe also für die Hauptnote nur der Werth der zweiten Note übrig. (Siehe Beisp. *C*).

A. 

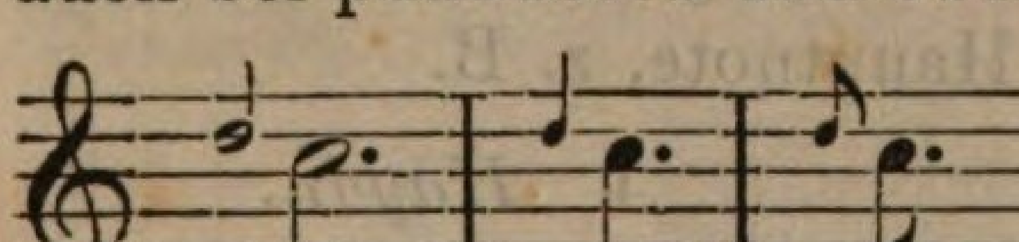

B. 


---

grössere oder kleinere Note ist — jederzeit ein kleines Achtel, um die *Appoggiatura* anzudeuten; Andere notiren immer ein Viertel oder Sechszehntel. Viele hingegen richten sich wohl ungefähr nach der Geltung der nachfolgenden Note, indem sie eine kleinere Vorschlagsnote notiren, wenn die Hauptnote nur ein Achtel oder Viertel, eine grössere — wenn dieselbe zwei oder vier Viertel Dauer hat. Wieder Andere geben der *Appoggiatur* jederzeit die Hälfte der Geltung, die die Hauptnote hat, z. B.

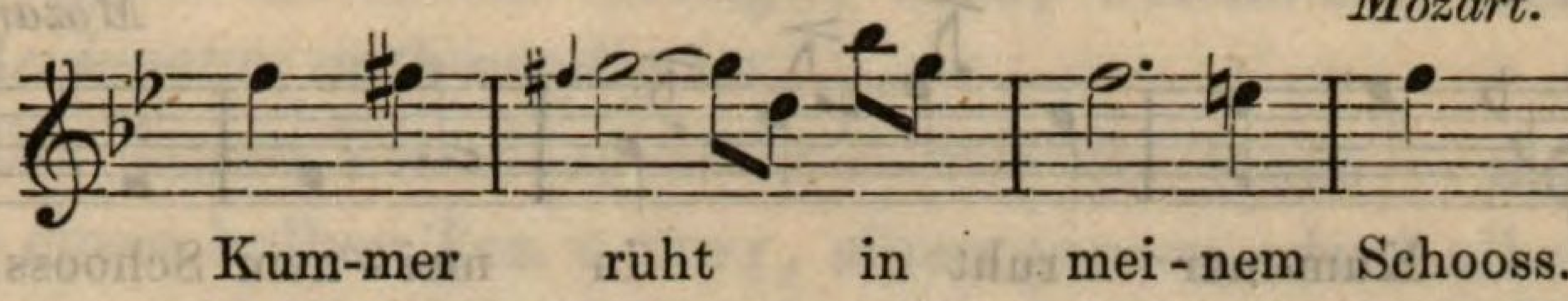


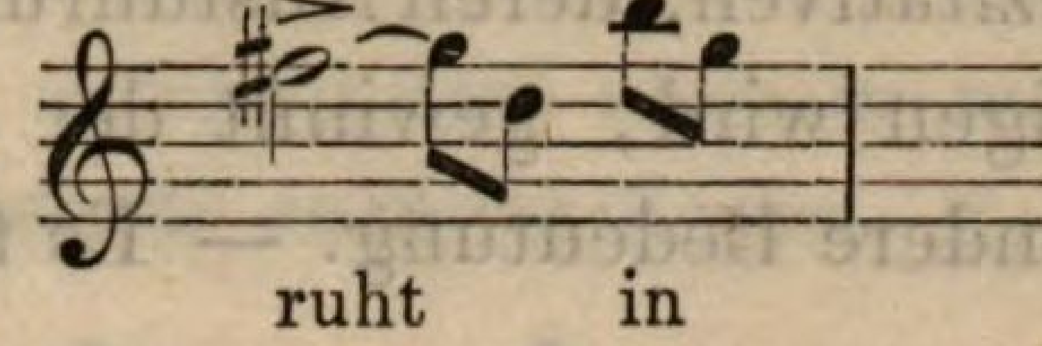
. Diese letztere Schreibweise ist — wenn man es nicht mit *Spohr* vorzieht, die langen Vorschläge immer in wirklichen Noten und taktlicher Geltung zu notiren, jedenfalls die deutlichste, weil sie dem Singenden gleich die Dauer anzeigt, welche dem Vorschlage zukommt. Nur müsste man konsequenter Weise dann auch bei punktirten und zwei verbundenen Noten schreiben, wie folgt:

 und:  etc.

So sähe der Sänger auch in diesen beiden Fällen augenblicklich, wie lange er den Vorschlag aushalten muss, während jetzt bei der vielfältig abweichender Notirungsart oft ein und dieselbe Stelle von verschiedenen Sängern ganz anders gesungen wird, ein Uebelstand, der aber noch weit mehr durch die auch vorkommende ganz falsche Anwendung der kurzen Vorschlagsnötchen — von denen wir sogleich reden werden — für lange Vorschläge vermehrt wird. (Vergl. die Anmerkung auf S. 158.)

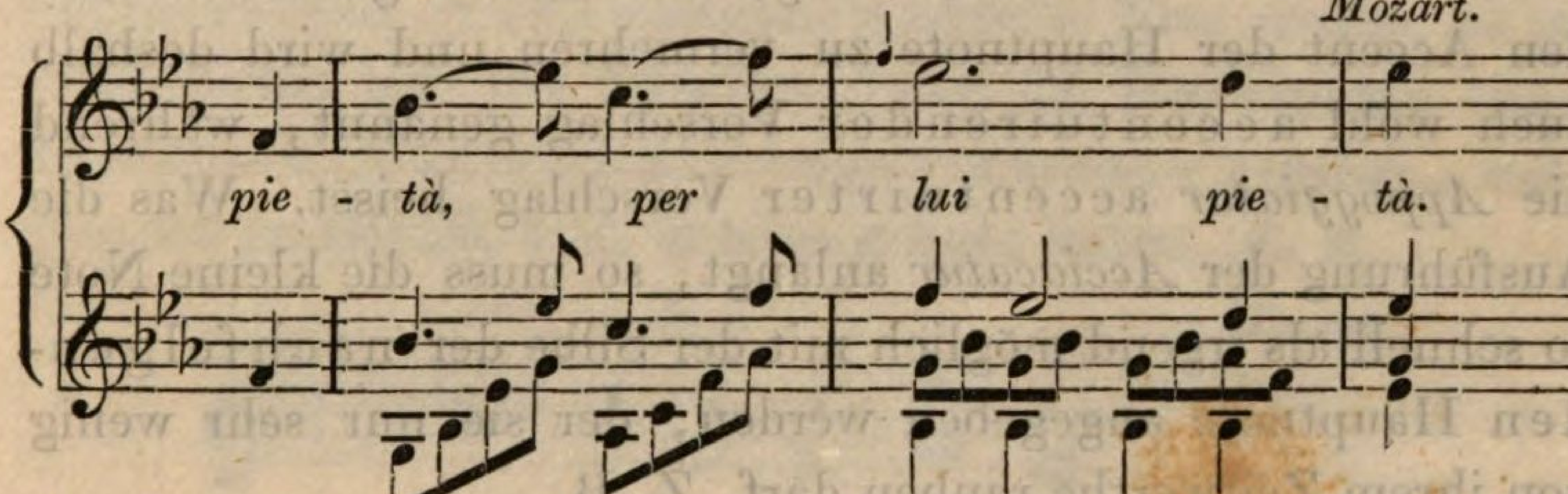
Mozart.

c. 


Ausführung: 


Wir haben hier die jetzt allgemein übliche Art der taktlichen Geltung und Ausführung der langen Vorschläge angegeben, können jedoch nicht unterlassen zu bemerken, dass die Komponisten öfters durch die Begleitung solcher mit *Appoggiaturen* versehenen Noten eine andere Eintheilung des Werthes der beiden Töne nothwendig machen, die sich dann allerdings Jedem sofort als die einzig mögliche klar macht. Z. B.

Mozart.




Auch diese Stelle liesse sich ganz nach unserer Vorschrift vortragen, indem man dem langen Vorschlage zwei Viertel zutheilte, wenn nicht die Melodie der Singstimme mit in die Begleitung aufgenommen wäre, der sie sich nun natürlich in der Ausführung anschliessen muss; in diesem Falle erhält die *Appoggiatur* also nur die Dauer eines Viertels. —

Der Vorschlag soll stets aufs Engste mit der Hauptnote, vor der er steht, verbunden bleiben und verlangt wegen der ihm zukommenden Betonung einen besondern Anschlag der Stimmritze. Hierbei ist der Athem möglichst zusammenzuhalten und sehr vorsichtig einzutheilen, damit der Accent nicht zu viel Luft in Anspruch nimmt und auch für die nachfolgenden Accente, z. B. in einer Folge langer Vorschläge, der nöthige Athem übrig bleibt:

*Mozart.*

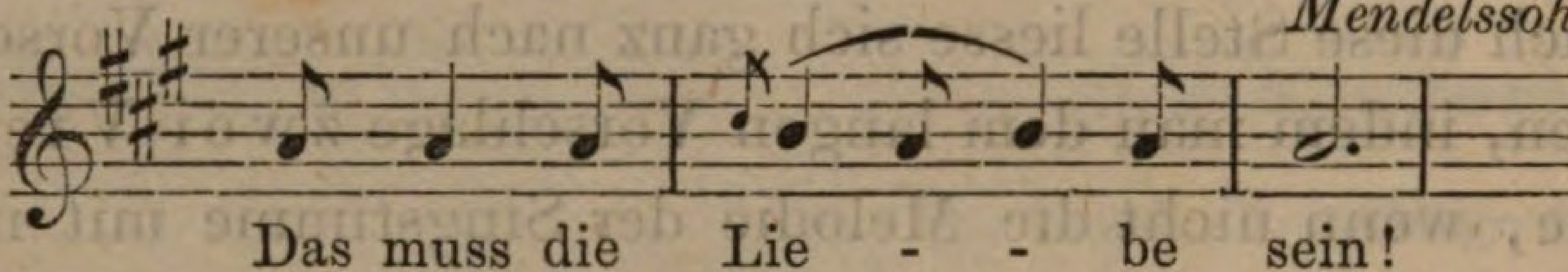



In den Rezitativen, deren Ausführung uns in der Vortragslehre beschäftigen wird, gewinnt der lange Vorschlag noch eine ganz besondere Bedeutung. — Es folge nun

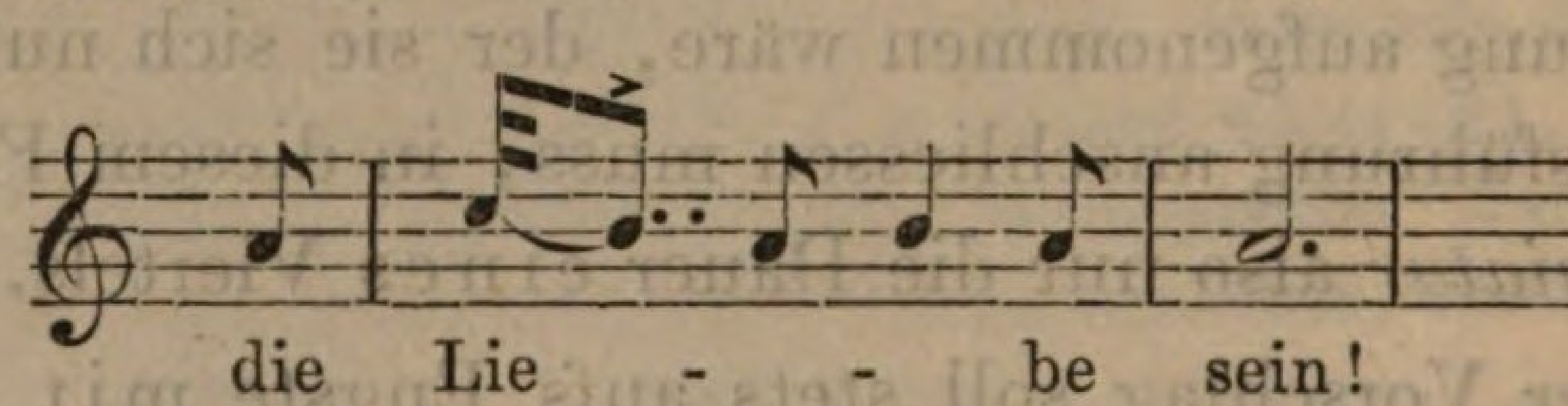
## der kurze Vorschlag,

der von den Italienern *acciacatura* genannt und meistentheils mit einer kleinen Achtel- oder Sechszehntelnote bezeichnet wird, deren Fahne von links nach rechts in schräger Richtung durchstrichen ist: ♪ ♪, zum Unterschiede von den nicht durchstrichenen langen Vorschlägen. Der kurze Vorschlag erhält durchaus keine Betonung, dient im Gegentheile dazu den Accent der Hauptnote zu vermehren und wird deshalb auch wohl accentuirender Vorschlag genannt, während die *Appoggiatur* accentuirter Vorschlag heisst. Was die Ausführung der *Acciacatur* anlangt, so muss die kleine Note so schnell als irgend möglich mit der Silbe der nachfolgenden Hauptnote angegeben werden, der sie nur sehr wenig von ihrem Zeitwerthe rauben darf. Z. B.

*Mendelssohn.*



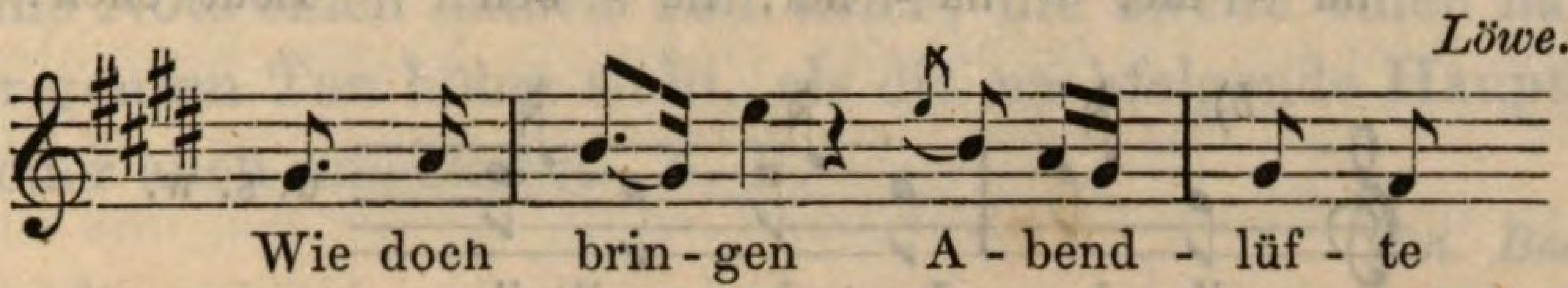

Ausführung:




Trotz dieser Schnelligkeit der Angabe verlangt der kurze Vorschlag gleichwohl die grösste Deutlichkeit und Sauberkeit der Ausführung und eine vorzügliche Intonation, damit die Tonhöhe dieser rasch vorübergehenden kleinen Note klar erkannt wird. Diesen beiden Anforderungen zu gleicher Zeit zu entsprechen, fällt manchem Schüler anfangs nicht wenig schwer und es bedarf öfters anhaltender Uebung bis die nöthige

Leichtigkeit der Kehle errungen wird, welche zum Gelingen der *Acciacatur* nothwendig ist.

Der kurze Vorschlag steht — wie der lange — meistentheils einen halben Ton unter, einen ganzen oder halben Ton über der nachfolgenden Note, ist jedoch an diese unmittelbare Nähe nicht gebunden, sondern darf auch in jedem beliebigen Intervall von der Hauptnote entfernt liegen. Z. B.







Geht der springenden *Acciacatur* unmittelbar eine mit ihr auf gleicher Höhe stehende wirkliche Note voraus, so ist in der Regel mit dem Nötchen ♪ nur die Bezeichnung eines sogenannten Postizipationsportamento gegeben, welches wir bereits (S. 114) kennen gelernt haben. Z. B.




Wir bemerkten oben bei Angabe der Notirungsart der kurzen Vorschläge, dass sie gewöhnlich mit ♪ ♪ bezeichnet würden; neben dieser Bezeichnungsweise bediente man sich aber früher und auch jetzt noch einer anderen. Man schreibt nämlich die *Acciacatur* auch ohne den Strich durch das Fähnchen, einfach als Sechszehntel oder Zweiunddreissigstel: ♬ ♬. — Diese Schreibweise kurzer Vorschläge scheint uns weniger angemessen, weil sie nur zu leicht zu Verwechselungen mit den langen Vorschlägen Anlass giebt. Wenn z. B. in zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Stellen, bei denen das erste Mal *Acciacaturen*, das zweite Mal *Appoggiaturen* vom Komponisten beabsichtigt sind, sich dieselben kleinen Nötchen: ♬ zur Bezeichnung des einen, wie des andern

Vorschlages finden, so darf man sich wohl kaum wundern, wenn die Ausführung von Seiten des Sängers nicht immer den Absichten des Tonsetzers entspricht. In der *Weber*'schen Arie:







u. s. w.

müssen bei *a*) offenbar kurze Vorschläge gesungen werden, während bei *b*) aus der Begleitung hervorgeht, dass der Komponist hier lange Vorschläge beabsichtigt hat! —

Wir können deshalb die Beibehaltung dieser Art der Notirung kurzer Vorschläge nur dann billigen, wenn man, wie *Spohr* (der sich auch derselben bedient und für die *Acciacatur* meist vorschreibt) die langen Vorschläge stets in wirklichen Noten angiebt, — was wir bereits in der Anmerkung auf Seite 154 erwähnt haben, — oder vielleicht ein kleines Accentzeichen über die langen Vorschläge setzt*), wie dies wohl zuweilen geschieht.

---

*) Eben so verwerflich ist die so oft vorkommende ganz verkehrte Anwendung der durchstrichenen Achtelnötchen zur Bezeichnung langer Vorschläge, z. B.

*Rossini.*




Es unterliegt keinem Zweifel, dass hier lange, betonte Vorschläge zu singen sind, gleichwohl steht das Zeichen der *Acciacatura!* Solche Fehler mögen gewiss manchmal nur durch die Schuld des Bearbeiters oder Unaufmerksamkeit des Stechers in die Klavierauszüge kommen, doch lässt sich bei der zahllosen Menge derartiger Beispiele wohl kaum annehmen, dass der Komponist immer unschuldig daran ist. — Die Feststellung einer allgemeinen, allein gültigen Art der Notirung für diese und andere Fälle gehört noch immer in das Reich der frommen Wünsche! —

An die einfachen Vorschläge reiht sich nun

## der Doppelvorschlag

im Italienischen *doppia acciacatura* auch *mezzo gruppetto*, (französisch *demi mordent*) genannt. Er ist aus zwei kurzen Vorschlägen in solcher Weise zusammengesetzt, dass die erste kleine Note einen halben Ton tiefer, die zweite einen halben oder ganzen Ton höher steht, als die nachfolgende Hauptnote — oder auch umgekehrt. Z. B.

*Em. Bach.*




Dieser Doppelvorschlag wird gleich dem einfachen kurzen s e h r s c h n e l l gebildet und auf der Textsilbe der nachfolgenden Note ausgesprochen, die er um einen ganz kleinen Theil ihres Werthes verkürzt. In neuerer Zeit umfasst man übrigens mit dem Namen der D o p p e l v o r s c h l ä g e nicht blos diese, sondern überhaupt alle Arten der Zusammenstellung von zwei der Hauptnote vorausgehenden Nötchen, welche früher jede ihre eigene Benennung und zum Theile auch ihre eigenen Zeichen hatten, heutzutage aber fast immer mit den auszuführenden kleinen Nötchen angegeben werden, wie in den folgenden Beispielen:

*a)* *Marschner.*




*b)* *Rossini.*




*c)* *Haydn.*




*d)* *Kreuzer.*




Die bei *a*) gezeigte Art des Doppelvorschlages hiess früher der S c h n e l l e r und wurde durch das über die Hauptnote gestellte Zeichen 𝆖 angedeutet. Der M o r d e n t, wie man die unter *b*) ersichtliche Gruppirung der kleinen Nötchen nannte,

wurde mit einem ähnlichen*) Zeichen ⌁ vorgeschrieben, während die beiden Arten von Schleifern — der Name für die Doppelvorschläge unter *c)* und *d)* — in der Regel mit kleinen Noten, wie oben ausgedrückt wurden**).

Auch in der Art der Ausführung dieser mannichfachen Gruppen von Doppelvorschlägen hat der neuere Geschmack eine Aenderung eintreten lassen, indem er die Zeitdauer der beiden Nötchen (ja selbst des einfachen kurzen Vorschlages) nicht der nachfolgenden, sondern der vorausgehenden Note oder Pause zu entnehmen lehrt. Ist die von uns zuerst angegebene Ausführungsweise jedenfalls dem Namen und Wesen der Vorschläge entsprechender, so lässt sich doch nicht leugnen, dass der verspätete Eintritt der Hauptnote öfters etwas Eckiges und Störendes hat, während die Kantilene zuweilen durch die andere Art der Ausführung sehr an Rundung und Fluss gewinnt.

Alle Doppelvorschläge sind mit der Kehle zwar gebunden, aber ja nicht ineinandergezogen anzugeben, sondern eher ein wenig auseinanderzuhalten. Wir könnten dies mit den vereinigten Zeichen des *Legato* und *Staccato* (vergl. S. 107) versinnlichen, wenn die Schnelligkeit der Ausführung zu einem wirklichen *Marcato* Raum liesse. Was wir schon bei dem einfachen kurzen Vorschlage bemerkten, gilt auch hier: die kleinen Nötchen müssen in ihrer Tonhöhe deutlich erkennbar sein, nicht unbestimmt oder verwischt lauten. —

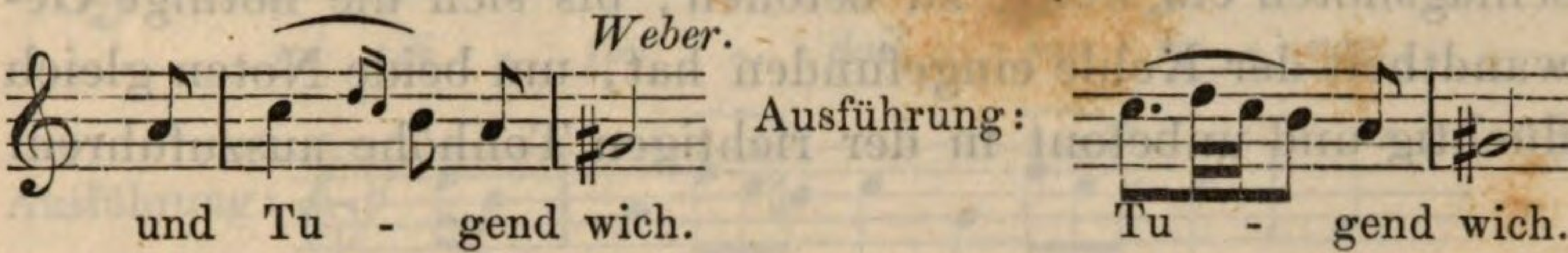
---

*) Der Schneller ist eigentlich nur ein umgekehrter Mordent, weshalb auch die Zeichen ⁓ und ⌁ vielfach verwechselt und gleichbedeutend gebraucht worden sind. Die erstere Art des Mordent bei *a)* ist jedenfalls die weit öfter angewandte, die sich auch noch in unserm Mordenttriller vorfindet, den wir später darstellen werden. Es giebt übrigens noch mancherlei andere Zeichen für die verschiedenen Mordente, die wir hier füglich übergehen können. Die neueren Schulen brauchen den Ausdruck Mordent nur noch gleichbedeutend mit Doppelschlag.

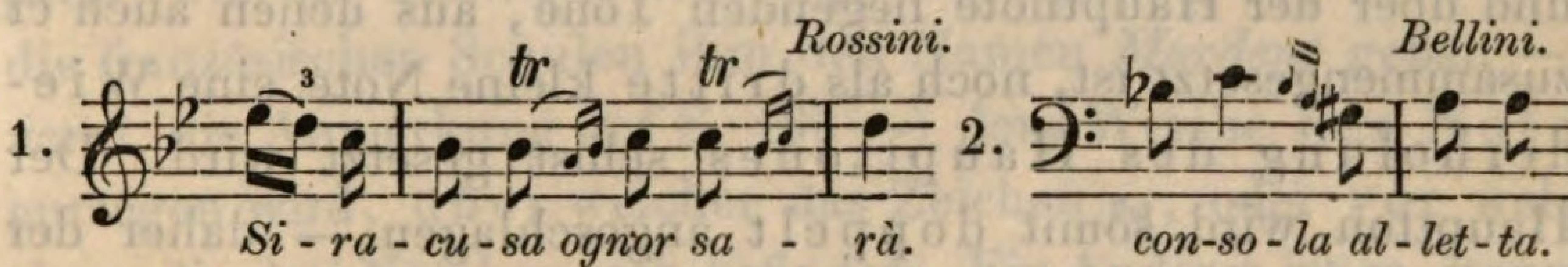
**) Der Schleifer umfasste früher oftmals weit längere Tonreihen, er dehnte sich vom Intervall einer Terz bis zur Oktave aus, wobei die Töne dieser Manier alle in kleinen Nötchen verzeichnet wurden. Heutzutage besteht er in solcher Ausdehnung nicht mehr aus kleineren Noten, sondern man würde einen längeren, einer grösseren Note etwa vorausgehenden, schnellen Lauf in taktlicher Geltung notiren.

## Der Nachschlag

oder richtiger Doppelnachschlag*) besteht aus zwei kleinen Nötchen und wird einer vorausgehenden, in taktlicher Geltung verzeichneten, Note ganz in derselben Weise nachgesetzt, wie der Doppelvorschlag einer Note vorausging. Er wird mit der Textsilbe dieser vorstehenden Note ausgesprochen, entnimmt derselben seine möglichst kurze Dauer und ist zur Unterscheidung vom Doppelvorschlage meist durch einen Bindebogen an seine Hauptnote gerückt. Z. B.




Die beiden kleinen Nötchen sind übrigens nur dem Gesetze stufenweiser Aufeinanderfolge unterworfen, sonst aber durchaus nicht an eine bestimmte Stellung zur Hauptnote gebunden. So sehen wir in den folgenden Beispielen:










*) Nachschläge, die nur aus einem Tone bestehen, werden schon längst nicht mehr mit einer kleinen Note verzeichnet, sondern in den Takt aufgenommen, um jeder Verwechselung mit den langen und kurzen einfachen Vorschlägen aus dem Wege zu gehen. Z. B.

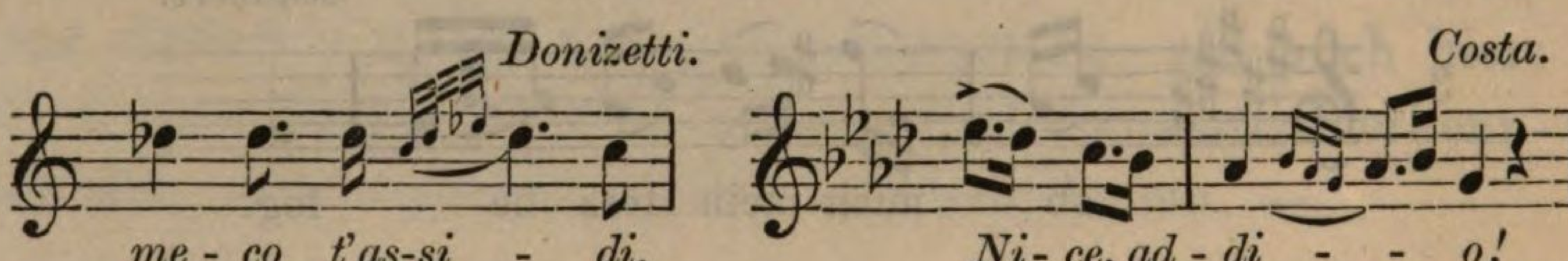


eine Reihe ganz verschiedenartig eingeflochtener Nachschläge, denen sich noch manche andere Weisen der Gruppirung hinzufügen liessen. Dem Nachschlage des ersten Beispieles von *Rossini* werden wir bei der Darstellung des Trillers noch einmal begegnen, da er dessen steter Genosse ist. —

Obgleich es weder im Wesen der *Acciacatur* noch der Doppelvorschläge und Nachschläge liegt, irgend welchen Accent zu beanspruchen, so wird es gleichwohl beim Studium anfangs zweckmässig sein, die erste der beiden kleinen Nachschlagsnoten ein wenig zu betonen, bis sich die nöthige Gewandtheit der Kehle eingefunden hat, um beide Noten gleich flüchtig und unbetont in der richtigen Tonhöhe auszuführen.

## Der Doppelschlag

ist eigentlich von dem Doppelvorschlag nur dadurch unterschieden, dass bei ihm in die Mitte der beiden zunächst unter und über der Hauptnote liegenden Töne, aus denen auch er zusammengesetzt ist, noch als dritte kleine Note eine Wiederholung des Hauptones selbst gesetzt wird. Der Hauptton wird somit doppelt angeschlagen — daher der Name Doppelschlag. Z. B.




Wir haben hier zwei Beispiele gewählt, in denen die Komponisten sich kleiner Nötchen zur Aufzeichnung des Doppelschlages bedienten, er wird jedoch eben so oft blos durch das über die betreffende Note gestellte Zeichen ∾ angedeutet. Natürlich muss die Vorzeichnung der Tonart oder der begleitende Akkord über die Tonhöhe der (unter und über einer mit ∾ bezeichneten Note) hinzuzufügenden Nötchen entscheiden. Ausserdem aber stellt der Komponist in der Regel die etwaigen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen noch über oder unter das ∾, je nachdem die untere oder obere Note gemeint ist. Z. B.




Ausführung:







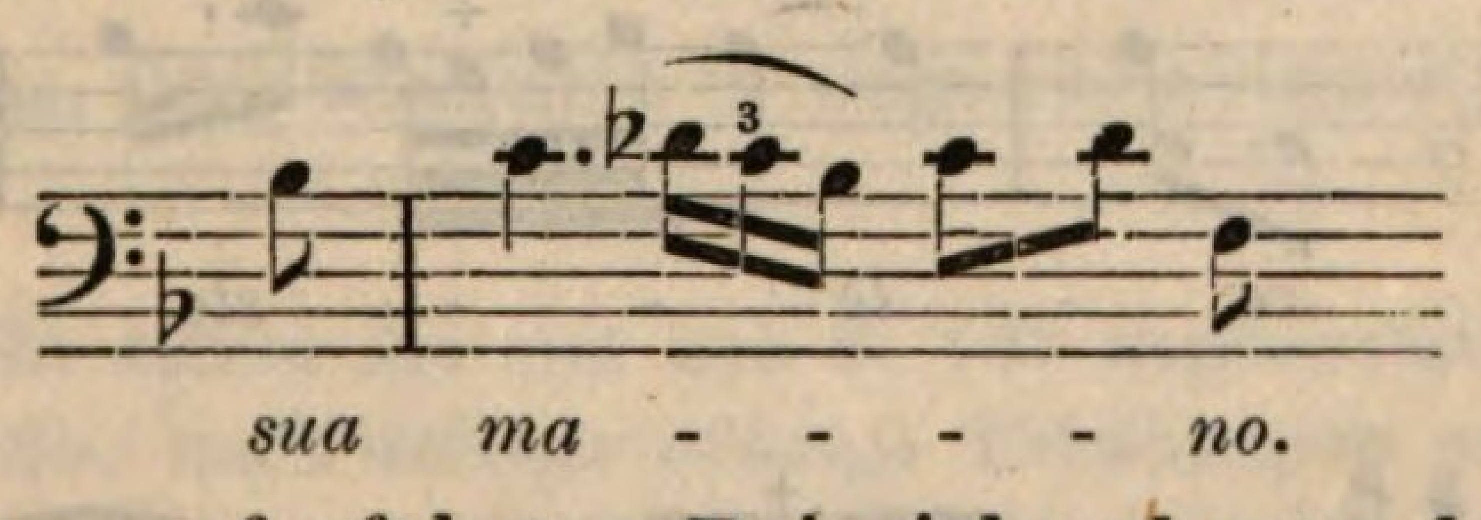
Ausführung:




Wir sehen aus der Ausführung der vorgeschriebenen Beispiele zugleich, dass die möglichst geringe Zeitdauer des *Gruppetto* (wie die Italiener den Doppelschlag nennen, während die französischen Schulen ihm den Namen *Mordent* geben — vergl. die Anmerkung auf S. 160 —) dem Werthe der Note entzogen wird, über welcher das Zeichen ∾, oder vor welchem die drei Nötchen sich befinden. Ein Anderes ist es, wenn das *Gruppetto*zeichen hinter der betreffenden Note steht; in solchem Falle ist die Dauer des Doppelschlages eben dem vorausgehenden Tone zu entnehmen, wie im folgenden Beispiele:




Ausführung:




In allen bisher aufgeführten Beispielen bestand der Doppelschlag nur aus drei Noten, weil sich nach demselben noch einmal die betreffende Hauptnote nach Vorschrift wiederholte. Ist dieses aber nicht der Fall und folgt auf das einer Note

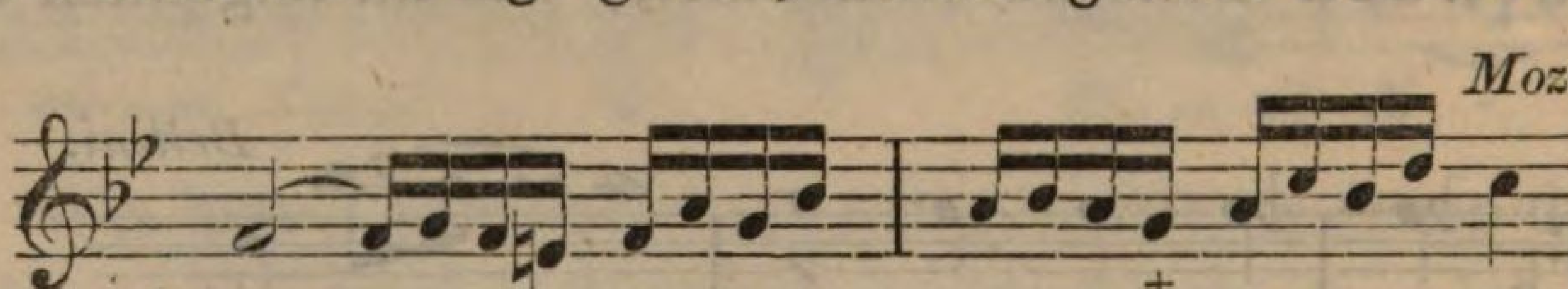
nachgesetzte Zeichen ∾ keine Wiederholung des vorhergehenden Tones, vielmehr irgend eine andere Note, so entsteht ein *Gruppetto* von vier Nötchen, indem der Hauptton alsdann als vierte kleine Note den andern noch angeschlossen werden muss. Z. B.




Ausführung:

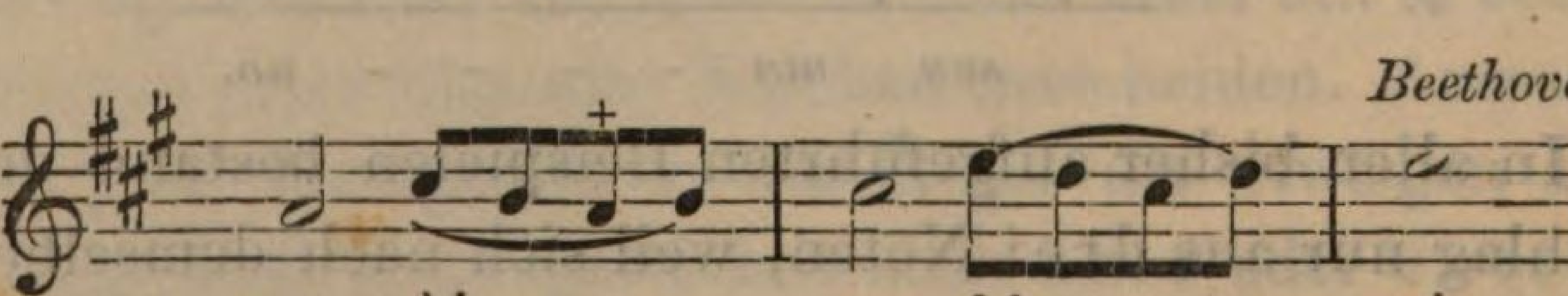



Die am Schlusse des Doppelschlages wiederholte Hauptnote wird gern ein wenig länger ausgehalten, als die drei übrigen *Gruppetto*nötchen, wie wir in der obigen Ausführung gezeigt haben, doch ist dies nicht unumgänglich nothwendig. Die unterste Stufe dieses Doppelschlages *c* haben wir durch ein Kreuz erhöht, obschon es vom Komponisten unter dem Zeichen ∾ nicht angegeben worden ist, weil der *Gruppetto* im Raum einer grossen Terz hier keine gute Wirkung machen würde. Wenn es übrigens viele Schulen als ein Gesetz aufstellen, dass die untere Hülfsnote eines Doppelschlages jederzeit nur einen halben Ton tiefer als die Hauptnote liegen dürfe, und der *Gruppetto* sich immer nur im Raum einer kleinen oder verminderten Terz bewegen müsse — so lässt sich die Unhaltbarkeit solcher Vorschrift durch viele Beispiele aus den Werken unserer besten Meister nachweisen. Wir wollen nur einige geben, die uns gerade beifallen:

1. 

u. s. w.

2. 


3. 


Im ersten Beispiele sind die Doppelschläge in wirkli-

chen Noten verzeichnet und wir sehen beim Zeichen + den Ton *g*, der eine grosse Sekunde unter *a* liegt, während der obere Hülfston *b* nur eine kleine Sekunde vom Hauptton entfernt ist. Der *Gruppetto* des zweiten Beispieles ist vom Komponisten mit dem Zeichen ∾ angedeutet; wir haben ihn aber gerade so in Noten umgesetzt, wie sich dieselbe Stelle im Vorspiele ausgeschrieben findet; bei + ist wieder die um einen ganzen Ton tiefer liegende untere Hülfsnote des Doppelschlages. Im dritten, dem Fidelio entnommenen Beispiele können die allerdings in grossen Noten geschriebenen vier Achtel (zumal im *Allegro*) recht wohl als Doppelschlag bezeichnet werden; hier finden wir sogar den *Gruppetto* im Raum einer grossen Terz ausgeschrieben, indem oben *cis* und unten *a* einen ganzen Ton von der Hauptnote *h* entfernt liegt! —

Kann nun auf der einen Seite nicht geläugnet werden, dass die Hinzunahme einer um eine grosse Sekunde tiefer liegenden Hülfsnote in den meisten Fällen dann etwas Hartes und Unschönes hat, wenn schon die obere Hülfsnote einen ganzen Ton über der Hauptnote liegt — so ist doch die häufige Anwendung des *Gruppetto* im Raume einer verminderten Terz andererseits nicht minder unschön, und es dürfte deshalb der Anwendung des ganzen Tones nach unten, wenn die obere Hülfsnote des *Mordent* einen halben Ton höher liegt, in vielen Fällen nichts im Wege stehen*).

Es sei hier noch bemerkt, dass man sich früher des Zeichens ∾ bediente, wenn der Doppelschlag mit der unteren — dagegen ∽ setzte, wenn er mit der oberen Hülfsnote angefangen werden sollte. Jetzt braucht man fast ausschliesslich das Zeichen ∾, und überlässt es dem Geschmack des Sän-

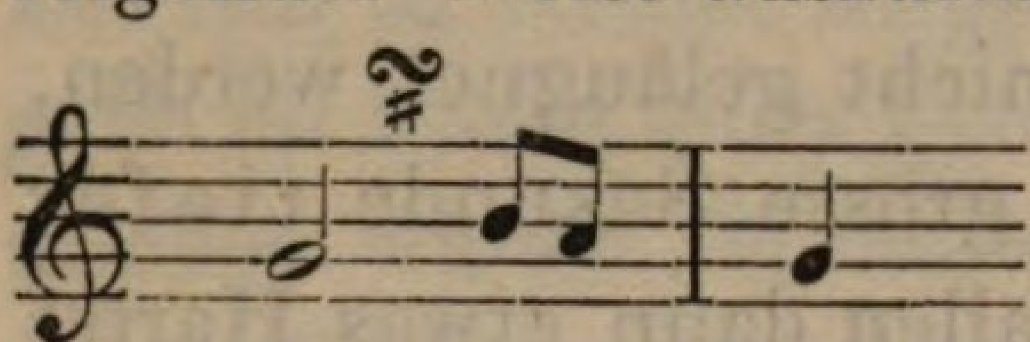
---

*) Uebrigens steht schon die von uns S. 163 angedeutete Bezeichnungsart des *Gruppetto*, nach welcher etwaige Erhöhungen oder Erniedrigungen der oberen oder unteren Hülfsnote des Doppelschlages über oder unter dem Zeichen ∾ angegeben werden sollen — mit der Regel, dass unten stets ein halber Ton genommen werden müsse, in direktem Widerspruche! Wäre dies nothwendig, wozu bedürfte es solcher Bezeichnung?

gers, ob er den *Gruppetto* von unten nach oben, oder umgekehrt ausführt. Uebrigens wird der Doppelschlag im Allgemeinen weit häufiger mit der oberen Hülfsnote angefangen. —

Was die Erlernung des Doppelschlages anlangt, so wird auch hier ein Betonen der ersten Note anfänglich sehr dazu beitragen die Sauberkeit der Intonation und zugleich die nöthige Schnellkraft der Kehle für die nachfolgenden Töne zu befördern. Uebrigens muss der *Mordent*, wie jede andere Verzierung, sich nach dem Charakter des vorzutragenden Stückes richten und dies ebensowohl in Betreff des Stärkegrades, als der Schnelligkeit der Ausführung.

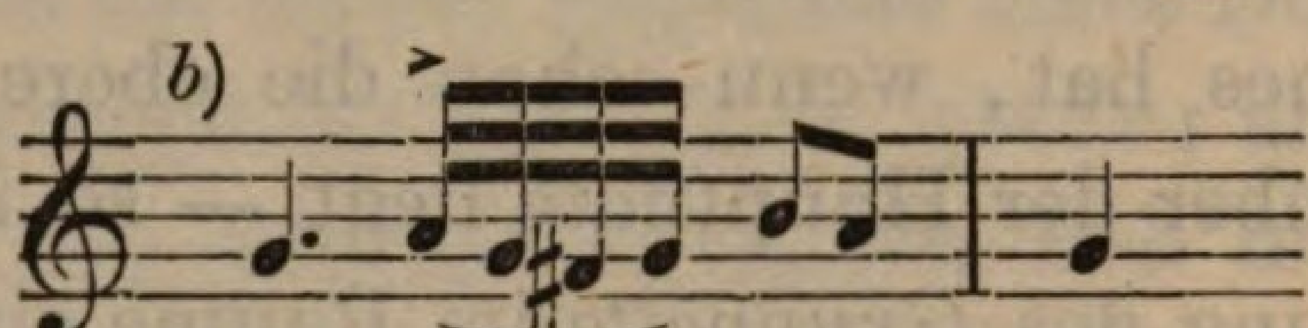
Neuerdings pflegt man das Zeichen ∾ oftmals auch durch einen uneigentlichen Doppelschlag, d. h. durch einen Doppelnachschlag und zwei längere eingeschaltete Noten in folgender Weise auszuführen:



Ausführung:



statt:



Die neuere italienische Schule nennt diesen bei *a*) notirten, uneigentlichen Doppelschlag: *Gruppetto slanciato* (geschleuderten Doppelschlag), während der andere bei *b*) *Gruppetto legato* (gebundener Mordent) genannt wird. Hiermit ist zugleich die Art und Weise des Vortrages für Beide angedeutet. Beim gebundenen Doppelschlag fällt ausserdem, wie wir bereits bemerkt haben, eine kleine Betonung auf die erste Note, während beim *Gruppetto slanciato* der Accent, wie oben ersichtlich, auf die dritte Note fällt, die wir ihrer längeren Dauer halber in wirklich taktlicher Geltung angegeben haben; der Werth des klein geschriebenen Doppelnachschlages aber wird der vorausgehenden Hauptnote in möglichster Kürze entnommen. —

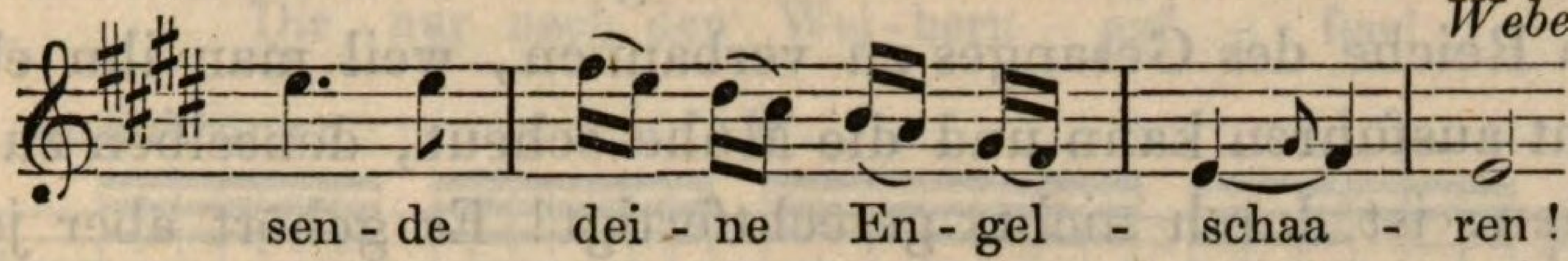
Wir hören einen solchen uneigentlichen Doppelschlag*)

---

*) Man geht bei solcher Ausführung des Zeichens ∾ entschieden über die Bedeutung des Doppelschlages hinaus und begiebt sich auf das Gebiet

fast täglich in unsern Theatern, oft aber gerade da, wo der gebundene *Gruppetto* eine ungleich schönere Wirkung machen müsste. So wird z. B. die bekannte Stelle im Gebet der Agathe im Freischütz — bei der vom Komponisten gar kein Doppelschlag vorgeschrieben ist, fast immer gesungen, wie bei *a*).

*Weber.*




*a*)




*b*)




während die bei *b*) notirte Anwendung des *Gruppetto legato* in mässiger Bewegung mit sanfter Accentuation hier der frommen Stimmung gewiss weit besser entsprechen müsste. Ein feiner Geschmack wird eben das Rechte zu treffen wissen! Doch wir schweifen von unserm Ziele ab und greifen der Vortragslehre vor, wo uns Gelegenheit geboten ist, alle derartigen Fragen zu behandeln. Zum Schlusse der durch Zeichen*) angedeuteten Verzierungen beschäftige uns noch

## der Triller.

Kann es uns gleich heutzutage nicht mehr einfallen mit *Mancini* in glühender Begeisterung auszurufen: *Oh trillo, sostegno, decoro e vita del canto!* (O Triller, du Stütze, Zierde und Leben des Gesanges!) so müssen wir nichtsdestoweniger zugeben, dass ein an der rechten Stelle angebrachter und voll-

---

selbstständiger und freier Ausschmückung der Melodie; nichtsdestoweniger ist der Gebrauch dieses *Gruppetto slanciato* so häufig geworden, dass wir ihn hier nicht unerwähnt lassen konnten.

*) Wir bemerken übrigens wiederholt, dass mit Ausnahme des nun folgenden Trillers alle Arten von Vorschlägen und Doppelschlägen neuerdings nicht nur eben so oft mit kleinen Nötchen ausgeschrieben, sondern sogar als wirkliche Noten in taktlicher Geltung in das Zeitmaass eingereiht werden. Es ist dies allerdings heutzutage das sicherste Mittel für den Komponisten, um seine Absichten genau verwirklicht zu sehen. —

kommen schön ausgeführter Triller oft eine sehr anmuthige Ausschmückung der Kantilene bilden und das Ohr aufs Angenehmste berühren wird. Der Sprung von dem einen Extreme — jener Sucht überall mit Trillern glänzen und alle Melodieen im Gefühle seiner Virtuosität damit verbrämen zu wollen — bis zu dem andern, den Triller als ganz unnütze Zuthat aus dem Reiche des Gesanges zu verbannen, weil man ihn eben nicht ausführen kann und die Mühe scheut, denselben zu erlernen: ist durch nichts gerechtfertigt! Es gehört aber jetzt zu den grössten Seltenheiten, einen tadellosen Triller zu hören, während ein solcher früher von jedem Sänger verlangt wurde, der irgend auf Meisterschaft im Gesange Anspruch machen wollte. Der Triller wird von unsern besten Komponisten noch heute in die meisten grösseren Gesangswerke eingeflochten, und kommt in fast allen Tonstücken früherer Jahrhunderte — die noch heute unsere allgemeine Bewunderung besitzen — so häufig vor! Grund genug, um die möglichste Sorgfalt und ausdauernden Fleiss auf das Studium desselben zu verwenden und keine Mühe zu scheuen, um in seinen Besitz zu gelangen.

Die Geschmeidigkeit und leichte Beweglichkeit der Schlundmuskeln ist es recht eigentlich, von der das Gelingen des Trillers abhängt. Die schnelle Schwingung des Kehlkopfes geht erwiesener Maassen auf den Schlund über, der durch gehörige und methodische Uebung die äusserste Elastizität und Gleichmässigkeit jener konvulsivischen Erzitterung — wie sie *Garcia* sehr bezeichnend nennt — erlangen muss. Man vermeide deshalb alle und jede Anspannung der Wände dieses dem Kehlkopfe gegenüber liegenden Kanales, da sonst die Thätigkeit der Muskeln gehemmt würde.

Der Triller besteht bekanntlich in der gleichmässigen und möglichst schnellen abwechselnden Aufeinanderfolge zweier benachbarter Töne und wird durch die über eine Note gesetzten Buchstaben *tr* vorgeschrieben. Er wird mit diesem — wiederum Hauptnote genannten — Tone und der (nach Maassgabe des untergelegten Akkordes und der Tonart überhaupt) eine grosse oder kleine Sekunde höher liegenden Hülfs-

note ausgeführt und mit einem Nachschlage beendigt, der aus der eine Stufe tiefer liegenden Note und der Hauptnote selbst zusammengesetzt ist. Z. B.




Ausführung:

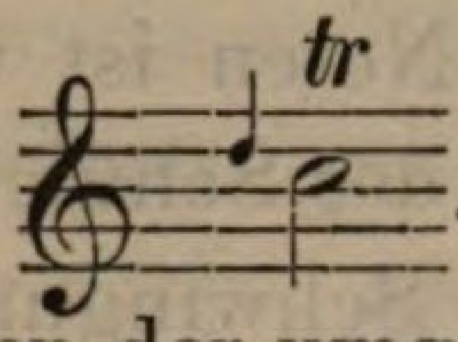



Man hebt den Triller, wie aus dem Beispiele ersichtlich, mit der Hauptnote an und ruht auf derselben vor dem Schlusse wieder einen Moment aus, ehe man zur Bildung des Nachschlages fortschreitet. Unsere bestimmte Eintheilung der Trillerschläge und ihre Aufzeichnung in Noten ist übrigens nur beim Studium anwendbar, damit der Schüler eine gleiche Anzahl und regelmässige Folge von Schwingungen machen lerne; dieselbe muss jedoch beim wirklichen Triller unterbleiben, da bei ihm die höchst mögliche Schnelligkeit die Hauptsache ist und jedes Zählen der einzelnen Schläge unmöglich wird*).

---

*) *Concone* sagt: „*Le travail commencera dans le mouvement du métronome Mälzel* 100 *pour chaque* ♪, *savoir* . *En procédant graduellement et arrivé à* 120, *le battement pourra déjà être considéré comme trille, en poussant jusqu'à* 152, *le trille aura déjà acquis une vélocité remarquable.*" *Garcia* bemerkt: „*La succession du trille est la plus rapide de toutes les vocalisations, mais tellement rapide, qu'entre le degré de vitesse* 152 = ♪ *du métronome Mälzel, dernier terme que puisse atteindre l'agilité, et celle de la vitesse du trille:* 200 = ♪, *il existe une grande lacune. On peut donc établir ce tremblement convulsif comme limite possible de toute vitesse dans la vocalisation.*" — *Tosi* will dagegen den Triller „*eguale, battuto, granito, facile e moderatamente veloce.*" — Der Schnelligkeitsgrad der Bewegung wird natürlich nach Maassgabe der Geschicklichkeit des Sängers ein mannichfach verschiedener sein; andererseits aber auch mit dem Charakter des auszuführenden Musikstückes in Einklang stehen müssen. Die hohen Stimmen erreichen in der Regel einen schnelleren Tril-

Es ist übrigens ein Unterschied zu machen zwischen einem in den Takt eingereihten Triller, der von Anfang bis Ende denselben Schnelligkeitsgrad der Schwingung beibehalten muss, und einem freien oder Schlusstriller auf einer mit dem Zeichen der Fermate 𝄐 versehenen Note; dieser Letztere soll langsamer angefangen werden, an Kraft und Schnelligkeit gleichmässig zunehmen, und wird oftmals sehr schön *decrescendo* und *piano* endigen, ohne dass jedoch die Geschwindigkeit wieder gemässigt werden dürfte.

*Johannes Miksch* eiferte sehr gegen die Unmanier den Triller mit der höheren Note, der Hülfsnote, anfangen zu lassen, was von manchen Schulen sogar als Gesetz aufgestellt werde. Er gestattete dies nur in denjenigen Fällen, wo es der Komponist ausdrücklich dadurch vorgeschrieben hätte, dass er die höhere Note dem Trillerton als Vorschlag voraus-stellte, z. B. . — Es giebt nun zwar noch andere Fälle, in denen der umgekehrte Triller eine Berechtigung hat, z. B. beim kurzen Mordenttriller, so wie in den Trillerketten auf kürzeren Noten — wie wir sogleich darlegen werden — jedenfalls ist aber der Anfang mit der Hauptnote der normale und es darf unserer Ansicht nach nimmermehr als Regel gelten, dass mit der Hülfsnote begonnen werden müsse.

Es wird am Besten sein, die Trillerstudien zuerst im Intervall eines ganzen Tones vorzunehmen, um sich in der reinen Intonation der beiden entfernteren Stufen zu üben. Denn man neigt in einem längeren Triller bei noch ungeübter Kehle sehr dazu, die beiden Töne mehr und mehr sich näher zu bringen und den Raum der grossen Sekunde immer enger zu ziehen, ja zuletzt aufzugeben und fast auf den halben Ton zu sinken; solchem Hange aber würde man in bedenklicher Weise

---

lerschlag, während die tieferen vielleicht besser daran thun werden, sich nach *Tosi's* Vorschrift mit einer langsameren, mässig schnellen Bewegung zu begnügen, die dann aber recht gleichmässig, leicht und doch etwas fest und markirt sein muss. —

nachgeben, wollte man von vorne herein auf halben Tönen trillern. Es ist durch die Erfahrung erwiesen, dass der Triller im Raume einer kleinen Sekunde sehr leicht fällt, sobald eine gewisse Sicherheit und Fertigkeit mit der grossen Sekunde gewonnen ist, während dies umgekehrt durchaus nicht der Fall zu sein pflegt. Die Stimme sucht im Gegentheile — beginnt man die Studien auf zwei nur einen halben Ton auseinanderliegenden Noten — trotz dieses engen Raumes eine noch grössere Nähe der beiden Trillerstufen zu erreichen, und giebt zuletzt ein Tremolo auf einem und demselben Tone, wo es sich um einen Triller auf zwei Tönen handelt. — Es konnte wohl nur die Berücksichtigung solches Uebelstandes sein, die einige neuere Schulen veranlasst hat, die Trillerstudien im Raum einer Terz zu empfehlen. Wir halten dies für sehr unnütz, da die grosse Sekunde für denselben Zweck vollkommen ausreicht und ein Terzentriller in Wahrheit nie vorkommt.

Um noch einem zweiten Fehler auszuweichen, der sich bei den Uebungen des Trillers sehr häufig einstellt und darin besteht, dass man der ersten Note mehr Dauer giebt und einen Triller mit punktirten Noten ausführt, wird es gerathen sein, anfangs im langsamen Tempo der zweiten höheren Trillerstufe einen kleinen Accent zu geben, um so eine möglichst egale Betonung der beiden Töne herbeizuführen, welche das Punktiren nicht zulässt. — Wie sehr die gehörige Eintheilung des Athems zur Ausdauer beim Triller erforderlich ist, soll derselbe nicht gegen das Ende hin lahm werden — liegt wohl auf der Hand. Deshalb muss sich der Schüler bei Zeiten gewöhnen, den Triller einer längeren Note noch in demselben Athem anfügen, oder auch eine Passage nach Beendigung des Trillers ausführen zu lernen, ohne dazwischen Athem zu schöpfen. Die Sänger früherer Zeiten schickten sogar einem jeden Schlusstriller eine lange *Messa di voce* auf dem Trillertone voraus, führten hernach den Triller mit einigen, oft einer ganzen Reihe von Tönen als Einleitung ein und gingen dann erst zur Ausführung des Trillers selbst über, bei dem sie oft eine Ausdauer des Athems und Schnelligkeit der Bewegung entwickelten, die alle Zuhörer in Erstaunen versetzte und

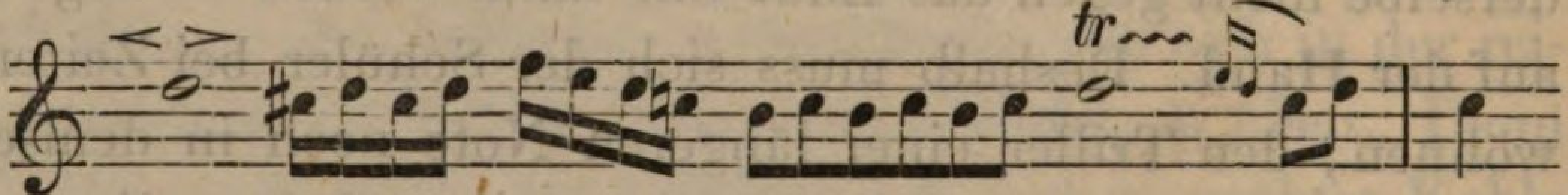
jetzt wohl nur sehr selten angetroffen werden dürfte. Denn an den Nachschlag und Abschluss des Trillers reihten sie zuweilen noch einen diatonischen oder chromatischen Lauf durch zwei Oktaven in demselben Athem!

Was nun den Geschmack unserer Tage anlangt, so können wir der jedesmaligen Vorausschickung einer langen *Messa di voce*, selbst beim Schlusstriller (denn in der Mitte eines Stückes wäre sie von selbst nicht zulässig), rechtwohl entrathen, wie auch die sogenannte Introduzione des Trillers*) jetzt fast ganz abgekommen ist. Ziehen wir aber von dieser Sitte einen Schluss auf ihren Ursprung und Sinn, so liegt derselben das eigentliche Geheimniss der Trillerkunst zu Grunde.

Der Triller wird nämlich niemals vollkommener gelingen und schöner klingen, als wenn er mit möglichst wenig Athemmasse ausgeführt wird. So mag uns, wie den Alten, die *Messa di voce*, oder auch nur das längere Aushalten einer Note vor dem Triller dazu dienen, einen Theil des Athems ausfliessen zu lassen und mit dem noch übrigen Reste zu versuchen, einen möglichst langen und gleichmässig schnellen Triller auszuführen. Wir kommen hierauf bei der praktischen Methode des Studiums zurück.

Ehe wir zum Mordenttriller übergehen, mögen noch zwei Beispiele der Einführung und des Abschlusses längerer Triller folgen:

*Simon Mayr.*

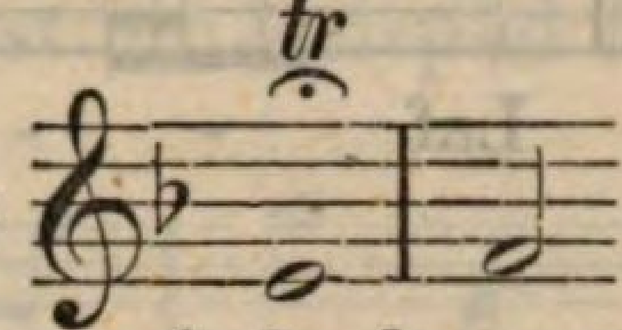
A) 


B) 

Bei *A*) habe ich die Introduzione zu einem Schlusstriller aufgezeichnet, wie ich sie während meines Aufenthaltes

---

*) *Panofka* sagt über diese Einführung des Trillers in seiner trefflichen Schule: ,,*Le trille preparé a quelque chose de solennel; il est employé surtoût dans les morceaux religieux, d'un mouvement lent.*

in Italien in der Kirche zu *Alzano* bei *Bergamo* bei Gelegenheit der Aufführung einer *Mayr*'schen geistlichen Musik von einem vortrefflichen Sänger ausführen hörte. Der Einleitung zum Triller ging eine wundervolle *Messa di voce* voraus, an welche sich die eigenthümliche Vorbereitung zum Triller und dieser selbst auf der Quinte des Dominantakkordes anschloss. Bei *B*) sehn wir einen Triller auf der Terz des grossen Nonenakkordes, der einfach mit 

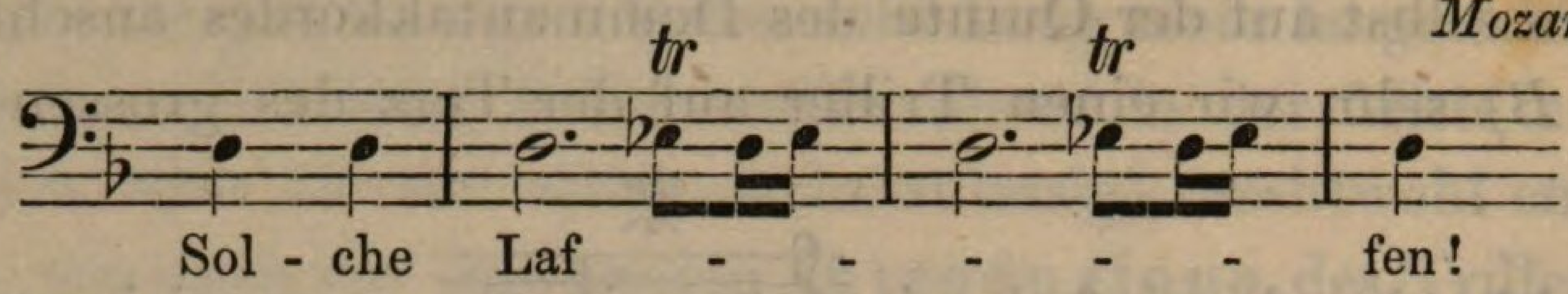
vorgezeichnet sein würde und in solcher Weise — jedoch gewiss mit länger andauernder Bewegung in den Vierundsechszigtheilen (die wir hier der Kürze halber nicht weiter ausgedehnt haben) — häufig auf den Schlussfermaten getragener Kantilenen in Italien gehört wird. — Wir wiederholen hierbei nochmals, dass die Einleitungen zum Triller (wie bei *A*) jetzt selten oder nie mehr angewendet werden, während der Abschluss von Trillern (bei *B*) noch heute üblich ist und vielerlei Modifikationen durch Wechsel in Vor- und Nachschlägen, Doppelschlägen und so weiter zulässt, die uns späterhin beschäftigen werden, wo es sich um freie Ausschmückung von Melodieen handelt. Ehe wir jetzt zur Verbindung mehrerer Triller, der sogenannten Trillerkette übergehen, mag zuvor eine Art von kürzerem Triller,

### der Mordenttriller

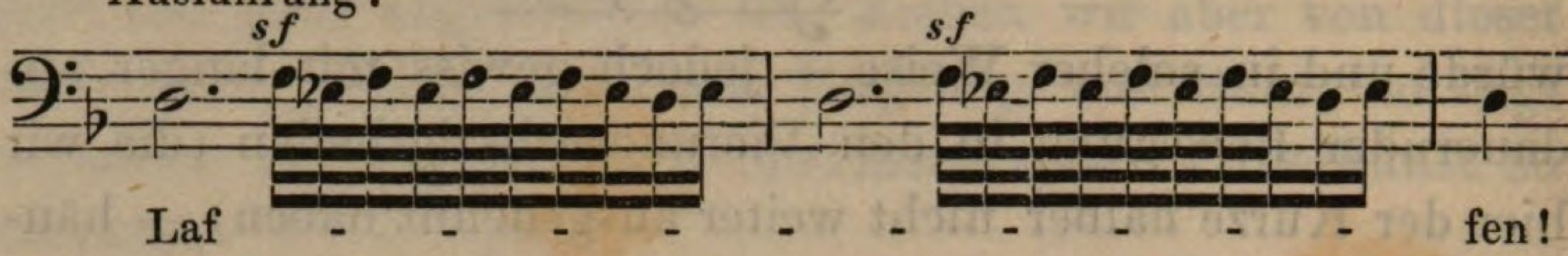
seine Besprechung finden. Wir haben schon bei der Aufzählung der verschiedenen Arten von Doppelvorschlägen Gelegenheit gehabt, die frühere Bedeutung des Wortes Mordent zu erklären (vergl. d. Anmerk. S. 160) und zugleich dort im Voraus darauf hingewiesen, dass eine Verlängerung oder Wiederholung solches Mordent sich noch heute im Mordenttriller erhalten habe. In der That ist derselbe auch nichts Anderes, als ein kurzer Anlauf zu einem Triller, der in den meisten Fällen mit der Hülfsnote angefangen und dahin gestellt wird, wo die Zeit für einen längeren Triller nicht vorhanden ist. Der Mordenttriller wurde früher mit den Zeichen ~ oder auch ~~

angedeutet, während man ihm jetzt das gewöhnliche Trillerzeichen *tr* zu geben pflegt. Eine Verwechselung mit dem grösseren Triller ist um so weniger zu fürchten, als die kurze Dauer der Trillernote sofort auf den Mordenttriller hinweist. Die Ausführung würde etwa die folgende sein:

*Mozart.*




Ausführung:




Indem wir mit der Hülfsnote anfangen, wird es uns möglich den Nachschlag sofort an die Trillerbewegung anzulehnen, während beim Vorausschicken der Hauptnote diese zum Abschlusse noch einmal (nach dem viermaligen Wechsel der zwei Trillerstufen) dem Nachschlage vorgesetzt werden müsste. — Bei der grossen Schnelligkeit, welche die Ausführung des Mordenttrillers schon darum mit sich bringt, weil dem Takte durchaus kein Zwang angethan werden darf, ist das Ersparen einer Note sehr wesentlich und deshalb können wir uns der Meinung der wenigen Schulen nicht anschliessen, die auch den Mordenttriller mit der Hauptnote anzufangen lehren. — Wenn im Allgemeinen ein wenigstens viermaliger Wechsel der beiden Trillernoten wünschenswerth erscheint, so mögen sich doch im allerschnellsten Tempo die Sänger, denen das Studium des Trillers überhaupt sehr viel Mühe macht, mit einem dreioder gar nur zweimaligen, aber deutlichen Anschlagen der beiden Trillernoten begnügen.

## Die Trillerkette

ist einfach eine Aufeinanderfolge mehrerer Triller oder auch Mordenttriller, welche sowohl stufenweise steigend oder fallend, als auch sprungweise einer sich an den andern anreihen, ja auch auf einem und demselben Tone wiederholt werden können. In jedem dieser Fälle muss der einzelne Triller alle-

mal seinen Abschluss durch einen Nachschlag erhalten und darf nicht ohne einen solchen in den folgenden Triller übergehen. Bei der aus Mordenttrillern oder auch Trillern auf kürzeren Noten zusammengesetzten Trillerkette hebt man eben deswegen (aus dem oben bezeichneten Grunde) den Triller mit der Hülfsnote an, während die auf einer Reihe längerer Töne aufgebaute Trillerkette recht wohl den Anfang mit der Hauptnote gestattet. Geben wir zunächst ein Beispiel für den ersten Fall:

*Donizetti.*

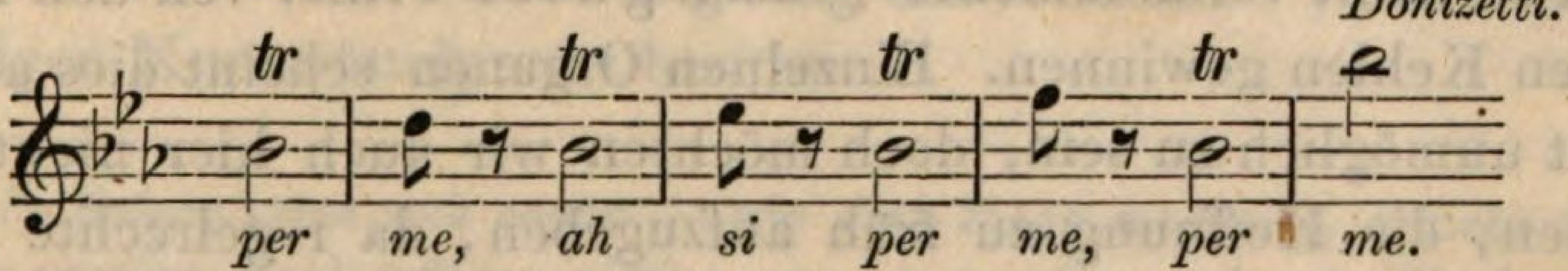



Ausführung:

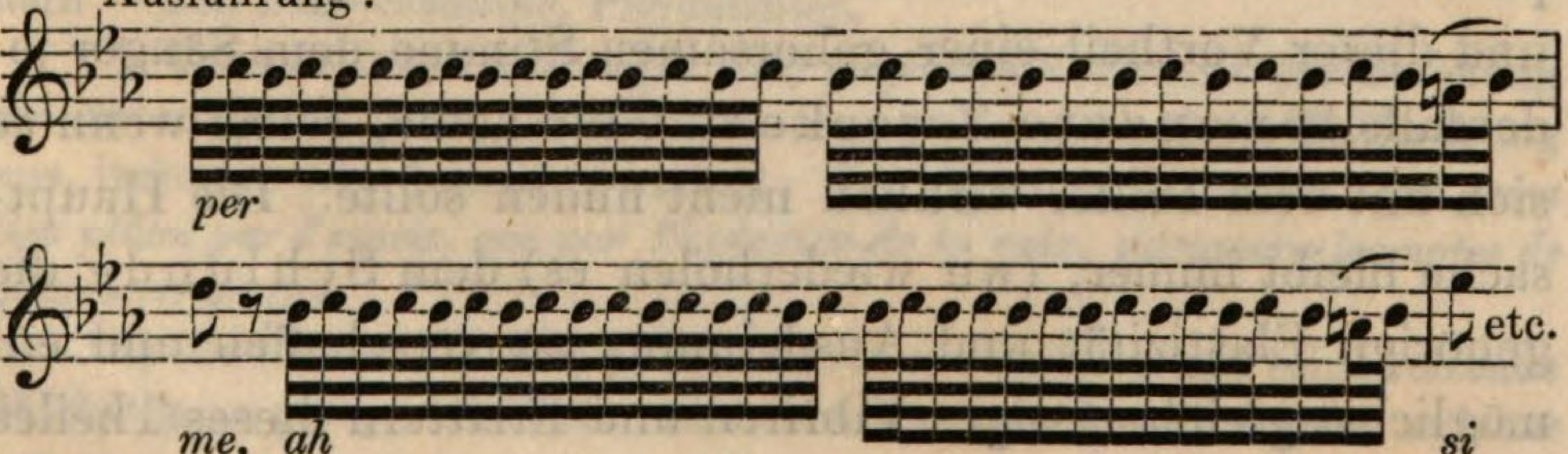



Hier sehen wir eine aus Mordenttrillern bestehende Kette, bei der die Nachschläge vom Komponisten selbst vorgezeichnet sind (in denen, wie wir hier beiläufig bemerken wollen, nur die beiden ersten Male die erste Nachschlagsnote einen halben Ton, das letzte Mal dagegen einen ganzen Ton tiefer liegt, als die Trillernote); wir führen dieselbe aus, indem wir schnell mit der Hülfsnote beginnen und an ihren viermaligen Wechsel mit der Hauptnote rasch die Nachschläge anschliessen. — Anders ist es in dem folgenden Beispiele, welches eine Kette von Trillern umfasst, die auf derselben längeren Note auszuführen sind:

*Donizetti.*




Ausführung:



Wir beginnen hier allemal den Triller mit der Hauptnote, verweilen am Schlusse einen Moment auf eben dieser Hauptnote und fügen dann in gleicher Schnelligkeit mit der Trillerbewegung den Nachschlag aus. Es ist kein Grund vorhanden dieses letzte Beispiel, was nur eine Wiederholung eines und desselben Trillers aufweist, nicht unter die Trillerketten zählen zu wollen, wie es einige Schulen thun. Die *catena de'trilli* besteht einfach aus einer Reihe von Trillern, wobei es ganz gleichgültig bleibt, in welcher Richtung sich dieselben fortbewegen.

Man pflegt in den Trillerketten gern eine Steigerung der Tonkraft bei jedem neuen Triller eintreten zu lassen, namentlich dann, wenn sich die Triller in aufsteigender Folge bis zum Eintritt der Tonika hinaufbewegen, wie eben in unserm Beispiele eines Mordenttrillers. Deshalb möge der Schüler, nachdem er, wie wir früher vorgeschrieben, den Triller mit halber Stimme und möglichst wenig Athemverbrauch auszuführen gelernt hat, sich auch darin üben, denselben mit stärkerer, ja mit voller Stimme zu schlagen, damit er auch den Anforderungen des sogenannten *trillo di forza*, des Krafttrillers, den z. B. das letzte Glied der Trillerkette verlangt, zu entsprechen wisse.

Es ist keine Frage, dass die Anlage zum Triller, mehr als zu irgend einer anderen Art der Geläufigkeit, angeboren sein muss; nichtsdestoweniger lässt sich durch fleissiges Studium der mangelnden Begabung bedeutend nachhelfen und ein — wenn nicht vollkommener — doch guter Triller von den meisten Kehlen gewinnen. Einzelnen Organen scheint dies absolut unmöglich zu sein, doch möchten wir auch hier nicht rathen, die Hoffnung zu früh aufzugeben, da regelrechte und planvolle Studien die Kehle mehr und mehr biegsam machen und dieser Vortheil einer gehorsamen Stimme dem Sänger jedenfalls für andere Zwecke zu Gute käme, selbst wenn es sich mit dem Triller wirklich nicht finden sollte. Die Hauptsache bleibt immer, (wir wiederholen es) dem Schlunde die gehörige Elastizität und Ausdehnung zu verschaffen und ein möglichst gleichmässiges Vibriren und Erzittern dieses Theiles

zu gewinnen, der den eigentlichen Sitz des Trillers ausmacht. Jeder Anstoss mit der Brust, jede Halsbewegung, jedes Vorstrecken des Kinnes, Bewegen der Zunge oder der Lippen u. s. w. macht das Erlernen des wahren Trillers unmöglich, und wenn durch solche nachhelfende Manöver scheinbar eine schnellere Bewegung erreicht werden sollte, so dürfte höchstens eines der Trillergenre gewonnen werden, die die alten Meister Bocks- und Pferdetriller*) nannten. Man fange nur in recht langsamem Tempo an und füge dem kurzen Triller, je nachdem es die zunehmende Sicherheit der Athemeintheilung und Gewandtheit der Kehle gestattet, immer eine neue Gruppe von vier Achteln oder Sechszehntheilen hinzu**), verdoppele dann aber die Schnelligkeit und steigere sie bis zum möglichsten Grade, bis sich zuletzt der eigentliche Trillerschlag einstellt, wo das Zählen der einzelnen Töne — wie bemerkt — aufhören muss.

Wir wollen uns bei den mannichfachen Abarten des Trillers, von denen uns *Mancini* und Andere nach ihm berichten — dem sogenannten *trillo cresciuto,* d. h. der in lauter Trillern steigenden, dem *trillo calato,* der in Trillern fallenden Skala, dem durch *Gruppetti* unterbrochenen und wiederaufgenommenen Triller, bei *Garcia's* *gamme chromatique trillée* und wie die sonst noch denkbaren Trillervarianten heissen, die ehemals den Triumph kunstgeübter Kehlen ausmachten, hier nicht weiter aufhalten, da wir in der That an einem einfachen, vollkommen schönen Triller und der Vereinigung mehrerer solcher in der Trillerkette durchaus genug des Trillerns***) für unsern jetzigen Kunststandpunkt besitzen.

*) *Belare come una capra* — wie eine Ziege meckern, ergiebt den *trillo caprino,* Bockstriller; *nitrire come un cavallo* — wie ein Pferd wiehern — den *trillo cavallino,* Pferdetriller.

**) *Concone* dehnt unsere (S. 138) gegebene Vorschrift der Betonung des ersten Tones jeder kleineren Notengruppe auch auf die Trillerübung aus, indem er sehr bezeichnend sagt: *Une légère accentuation, qui aura lieu plûtot par l'esprit, que par l'inflexion de la voix, partagera les notes de quatre en quatre.*

***) Es fällt uns nicht ein, den Werth des Trillers und seine reizende Wirkung an geeigneter Stelle unterschätzen, noch auch irgend welcher

Indem wir nun zu den übrigen Feldern und Aufgaben der Kehlfertigkeit fortschreiten, in welchen alle Töne der Passagen u. s. w. stets mit grossen Noten und in taktlicher Geltung verzeichnet sind, wollen wir dabei die folgende Ordnung einhalten. Zuerst werden uns die auf- und absteigenden längeren und kürzeren Läufe, die Dur- und Molltonleitern, so wie die chromatische Skala — mit einem Worte alle diejenigen schnellen Passagen beschäftigen, in denen sich die Noten stufenweise folgen, sodann aber die sprungweise fortschreitenden Rouladen — und hier wiederum zuerst die durch Sprünge unterbrochenen stufenweisen Läufe, hernach die meist oder nur aus Sprüngen bestehenden Passagen, die sogenannten *Arpeggi;* endlich werden wir mit einigen vorläufigen Bemerkungen über die Kadenzen diesen Theil beschliessen.

## Die Läufe

oder Läufer (wie sie gewöhnlich heissen) bestehen aus einer kleineren oder grösseren Reihe stufenweise aufeinanderfolgender, in schneller Bewegung auszuführender Töne und werden von den Italienern *scavezze* oder *volatine* genannt, wenn sie sich nicht bis zum Umfange einer Oktave ausdehnen. Nehmen sie aber gerade den Raum von einem Tone bis zu dessen Oktave ein, so erhalten sie den speziellen Namen Tonleiter, *scala* (französisch *gamme*), mag es sich nun um eine diatonische, Dur- oder Molltonleiter oder um die chromatische Skala handeln. Ueberschreiten sie den Umfang der Oktave, so nennt man sie wieder Läufer, *volate* (französisch *roulades*), während Manche ihnen auch dann noch den Namen Skala beilegen. Die Läufe können entweder eine aufsteigende oder ab-

---

Trägheit im Studium der Geläufigkeit das Wort reden zu wollen. Allein wir sind denn doch heutzutage über die blosse Solfeggienoper hinausgekommen und dürften deshalb dieser vielfachen Trillerabarten, Zuthaten und Spielereien recht wohl entrathen können.

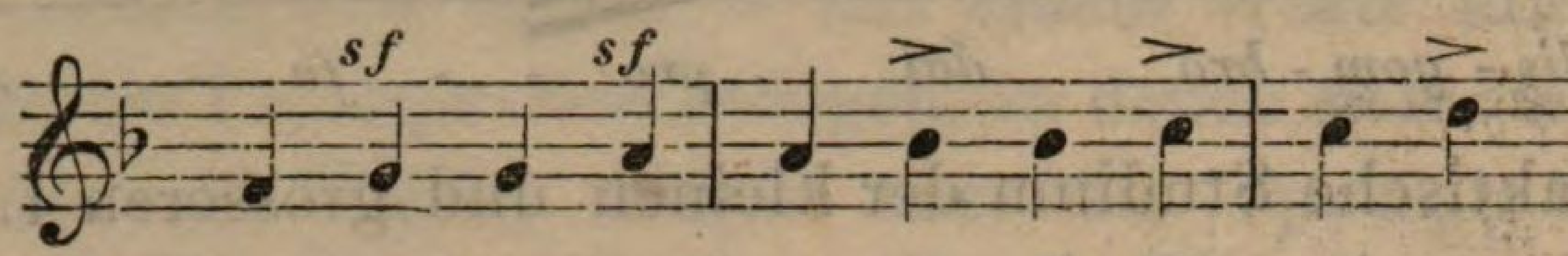
steigende, oder auch eine aus beiden Richtungen gemischte Bewegung haben, sobald nur die Entfernung der einzelnen Töne untereinander nie das Intervall einer Sekunde überschreitet. Z. B.




Das praktische Studium der kleinen und grösseren Läufe wird uns im zweiten Theile dieses Buches beschäftigen, wir wollen hier nur einige theoretische Bemerkungen vorausschicken. Alle *Volaten* müssen natürlich zuerst auf den Umfang einiger weniger Töne beschränkt und so fleissig in auf- und absteigender Richtung geübt werden. Mit zunehmender Gewandtheit der Kehle dehne man die Länge der Läufe bis zur Oktave und darüber hinaus. Die Stimme wird sich meistentheils bei aufsteigenden Noten anfangs träger erweisen und schon nach wenigen Tönen zum *Ritardando* neigen, während sich umgekehrt beim Hinabsteigen die einzelnen Töne leicht überstürzen und über das beabsichtigte Maass der Schnelligkeit hinwegeilen. Der Grund dieser Erscheinung liegt auf der Hand. Jedes Emporsteigen ist ein Fortbewegen aus dem Zustande der Ruhe, das Hinabsteigen eine Rückkehr zu demselben. Im ersten Falle ist es just wie mit dem Ersteigen eines Berges, der Schritt zögert mehr und mehr, je weiter die Strecke ist, die zurückgelegt ward; beim Hinabsteigen aber muss der Wandrer nur immer hemmen und einhalten, um der unwillkührlich beschleunigten Bewegung Einhalt zu thun.

Dieser Uebelstand, welcher zu einer völligen Ungleichheit der laufenden Passagen führen müsste, erfordert gleich von vorne herein die sorgfältigste Beachtung und Abhülfe. Was zuerst das träge Zurückhalten der Stimme in schnell aufsteigenden Läufen angeht, so hat sich uns eine von *Miksch* aufgestellte (und in die, S. 150 erwähnte, *Mannstein*'sche Schule gleichfalls aufgenommene) Uebung beim Unterrichte stets als ganz besonders förderlich bewährt. Es ist dies eine — von uns

schon bei der Trillerbewegung vorgeschlagene — Accentuation des zweiten Tones Man singt den ersten Ton recht weich und schliesst den nächst höher gelegenen mit stärkerer Betonung an; alsdann lässt man den gleichen Ton ohne allen Accent nachfolgen und giebt erst dem zunächst höher liegenden wieder die starke Betonung, etwa in folgender Weise:




u. s. w.

Dadurch wird sich die gewünschte Gleichmässigkeit der Bewegung sehr bald einstellen. Beim Ueberstürzen herabsteigender Passagen wird ein mässiges *Marcato* auf den verwischten Tönen dazu dienen, sie etwas mehr auseinanderzuhalten, in ihrem Laufe durch ein unwillkührliches *Ritardando* zu hemmen, was sich bei zunehmender Geläufigkeit, wo auch das *Marcato* schneller ausgeführt werden kann, bald wieder verlieren und zu vollständiger Egalität der Bewegung führen wird. Denn alle kleineren und grösseren Läufe sollen nach einiger Uebung streng im Takte gesungen werden; man mag eben ein langsameres Tempo wählen, wenn ein schnelleres noch nicht durchzuführen ist. Sämmtliche Volaten müssen übrigens *legato, staccato* und *marcato* geübt werden, wie wir seiner Zeit darlegen wollen, da die eine dieser Vortragsarten immer der andern zu Hülfe kommen und die Kehlfertigkeit des Sängers vollenden helfen wird.

Wir machen hier noch auf einige Mängel der Intonation aufmerksam, die sich in der Regel einstellen und strenge zu meiden oder zu verbessern sind. Im Aufsteigen wird häufig die richtige Tonhöhe beim Fortschreiten nicht scharf genug eingehalten und es ist namentlich die siebente Stufe der Tonleiter, die grosse Septime, die sehr leicht zu tief gesungen wird; abwärts tritt der umgekehrte Uebelstand ein, der Sänger intonirt zu hoch und erreicht nicht genau den gehörigen Punkt der Tiefe, den die Schlussnote beansprucht. Es ist, als ob die Stimme des ungeübten Schülers den ersten Fehler des Zutiefsingens, bei der Rückkehr gleich anfangs wieder gut machen

wolle und darin zu weit ginge*). Oft liegt auch die Schuld daran, dass man sich beim Hinaufsingen nicht mit genug Athem, beim Herabsteigen hingegen (eben im Bewusstsein, dass es Einem erst an Luft gefehlt hat) mit zu viel Athem versieht, und so den Ton in die Höhe treibt, während erst an seiner Höhe fehlte.

Ausserdem werden die halben Töne von der dritten zur vierten Stufe der Durtonleiter häufig nicht rein und sicher intonirt, so dass bei einer unrichtig klingenden diatonischen Skala der Fehler meist immer bei den kleinen Sekunden zu suchen ist.

## Die Molltonleiter

bietet ganz besondere Intonationsschwierigkeiten dar, weil sie bekanntlich im Aufsteigen aus anderen Tönen besteht, als beim Absteigen, indem die Sexte und Septime der aufsteigenden Tonleiter von der Tonika aus grosse, absteigend hingegen kleine Intervalle bilden. Schon *J. A. Hiller* machte auf diesen Mangel aufmerksam und sprach den Wunsch aus**) eine andere Mollskala eingeführt zu sehen, die im Aufsteigen und Absteigen die charakteristischen Merkmale des Mollgeschlechtes, die kleine Terz und Sexte und ebenso die grosse Septime, den halben Ton von der siebenten zur achten Stufe, beibehielte. — Es ist diese sogenannte harmonische Molltonleiter inzwischen auch (neben der früheren melodischen)

---

*) Man kann, wie wir schon S. 21 anführten, von solcher im Anfange häufig mangelhaften Intonation durchaus nicht immer einen Schluss auf Gehörlosigkeit und Mangel an Talent ziehen. *A. Andrade* hat sehr recht, wenn er sagt: „Es lässt sich keck behaupten, dass von hundert zum Gesange erforderlichen Eigenschaften, Derjenige, dem eine reine Intonation angeboren ist, einzig und allein dadurch schon zwei Drittheile zum Voraus besitzt." —

**) Er sagt: „Wenn man mir erlaubt, hier einer andern Meinung zu folgen, so sage ich lieber: die weiche Tonleiter steigt durch die grosse Sexte und grosse Septime auf und ab. Blos der Bequemlichkeit wegen und besonders in sehr geschwinden Läufen ist es erlaubt, aufsteigend die grosse Sexte und absteigend die kleine Septime zu gebrauchen. —

in ihre Rechte getreten. Wir wollen dieselben hier neben einander stellen:

*a)* melodische Molltonleiter:

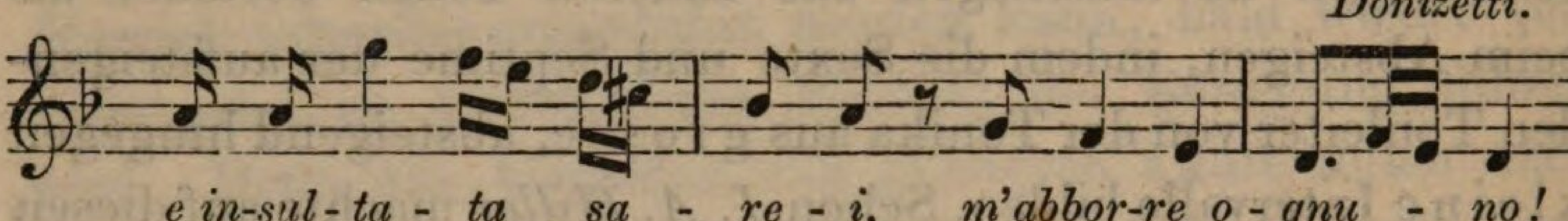


*b)* harmonische Molltonleiter:



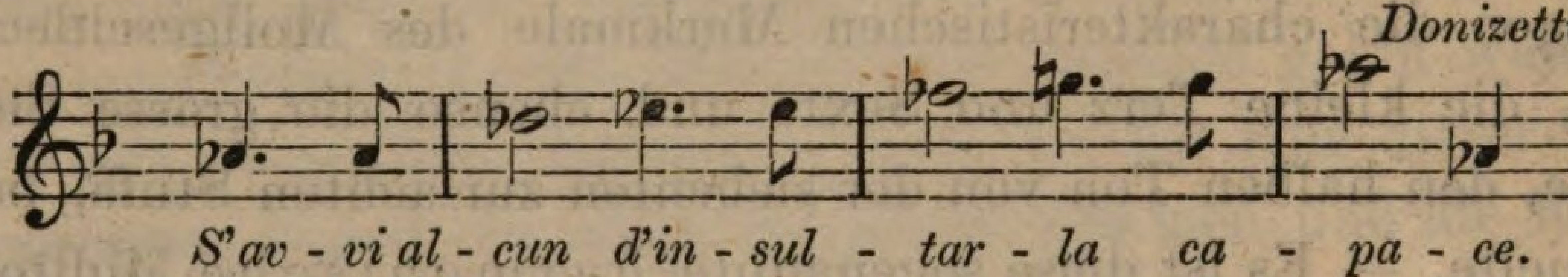
Natürlich bedarf das Intervall der übermässigen Sekunde (von *f* bis *gis*) besonderer Aufmerksamkeit hinsichtlich der Intonation, es bietet jedoch in nicht zu schnellem Tempo, namentlich abwärts, keine unüberwindliche Schwierigkeit dar, und man gewinnt eben den Vortheil einer und derselben Skala für die auf- und absteigende Richtung. Dergleichen harmonische Mollskalen von der Höhe nach der Tiefe kommen sehr oft in den Opern vor, z. B.

*Donizetti.*




Doch auch im Aufsteigen macht die übermässige Sekunde zuweilen einen besonders guten Effekt, z. B.

*Donizetti.*




Es soll übrigens die eine, wie die andere Art der Molltonleiter vom Gesangschüler eifrig geübt werden, da ein guter Sänger vor keiner Intonationsschwierigkeit zurückschrecken darf. Man mag zuerst kleine Volatinen studiren, die wenige Töne und in diesen das Intervall der übermässigen Sekunde umfassen, bevor man sich bis zur ganzen harmonischen Mollskala wagt. Z. B.



Das Mollgeschlecht verdient überhaupt eine weit grössere Berücksichtigung bei den Studien der Anfänger, als es in der Regel erfährt, weshalb man auch nur zu oft auf Unsicherheit der Intonation in Mollläufen und Arpeggien selbst bei solchen Sängern stösst, die in den vielgeübten Durtonleitern in dieser Beziehung an Korrektheit nichts zu wünschen übrig lassen*). — Grössere, ja vielleicht die grössten Schwierigkeiten in Hinsicht auf tadellose Reinheit der Intonation bietet wohl

## die chromatische Tonleiter

dar. Denn die stets in dem engen Raume von halbem zu halbem Tone fortschreitenden Volaten und Skalen können, namentlich in schnellerem Tempo, nur dann gelingen, wenn sich zu der Feinheit und Ausbildung des musikalischen Gehöres ein ganz stufenweise, methodisch fortschreitendes Studium gesellt, um auch in dieser Beziehung die nöthige Biegsamkeit und Fertigkeit der Kehle zu erlangen. Es darf bei den chromatischen Gängen durchaus kein Ineinanderwischen (*strascinare*) der Töne stattfinden; dieselben müssen im Gegentheile eher etwas *staccato* und noch besser *marcato* ausgeführt werden, um einzeln deutlich unterschieden werden zu können und sich doch dabei (wie die Perlen einer Schnur) eng aneinanderzureihen. Das beste Mittel um chromatische Tonreihen ausführen zu lernen, liegt darin, dass der Schüler sich zuerst auf das Intervall einer kleinen oder grossen Terz beschränkt, die dasselbe ausfüllenden drei oder vier halben Töne aber auf und abwärts ganz langsam übt und die einzelnen Töne während des Singens auf einem gut gestimmten Pianoforte anschlägt, — in gleicher Weise alsdann den chromatischen Gang bis zur Quarte und Quinte auf und abwärts, endlich bis zur Sexte, Septime und Oktave ausdehnt, dabei aber immer einen Akkord in die Begleitung legt, der den Anfangs- und

*) Die mannichfachsten Studien in Moll-Passagen und Arpeggien finden sich in meiner „Schule der Geläufigkeit" Op. 42 u. 43. verzeichnet.

Schlusston des gewählten chromatischen Ganges in sich schliesst. Ausserdem wird es gut sein die anfangenden und endenden Töne jederzeit auf gute Taktheile (am Besten: Taktanfänge) zu bringen. Z. B.

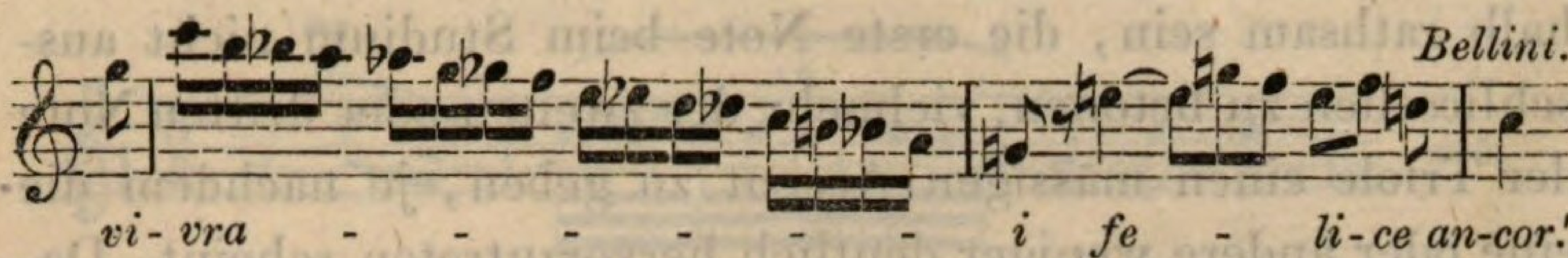


u. dergl. mehr.

Das Ohr hat dadurch einerseits einen rhythmischen, andererseits einen harmonischen Halt, und dies wird natürlich auch der Fertigkeit der Kehle, solche Läufe nach und nach schneller ausführen zu lernen, bedeutenden Vorschub leisten*). Doch müssen die Studien, wie bemerkt, im langsamsten Tempo begonnen werden; der Schüler, der erst alle Töne mitspielte, lasse nach und nach einen, zwei, drei und mehr halbe Töne ohne alle Begleitung, und überzeuge sich erst beim dritten oder vierten durch Anschlagen auf dem Klaviere von der Richtigkeit seiner Intonation. So wird er mit rastlosem Eifer langsam, aber sicher, zum Ziele kommen und längere chromatische Skalen und Volaten in Bezug auf Geläufigkeit und Reinheit gleich befriedigend singen lernen. Die chromatischen Skalen und Volatinen haben zwar meist bei Ruhepunkten, auf den sogenannten Fermaten, ihren Sitz, kommen indessen doch auch — namentlich bei den Italienern — in den Takt und die Kantilene eingereiht vor, und machen an der geeigneten Stelle eine sehr schöne Wirkung. Z. B.

---

*) *Lablache* hat in seiner ausgezeichneten Gesangsmethode zuerst über den einzelnen Stufen der chromatischen Tonleitern die Intervalle, die zu durchlaufen sind, jedesmal mit Ziffern angedeutet, damit sich der Schüler stets bewusst sei, dass er z. B. auf das Intervall einer reinen Quinte lossteuert, dass er jetzt die kleine Sexte erreicht hat, u. s. w. *Garcia* hat diese Aufzeichnungsart auch in sein Werk aufgenommen. — Wir möchten bezweifeln, dass dem Schüler aus dieser Notirung ein reeller Werth erwächst. Kennt der Sänger die Intervalle genau (wie wohl vorausgesetzt werden muss), so weiss er ohne solche Angabe, wo er sich befindet; kennt er sie aber nicht, so wird ihm die Bezifferung schwerlich eine grössere Sicherheit im Intoniren der einzelnen Stufen verschaffen, am allerwenigsten in langen chromatischen Tonreihen, wo er nicht abbrechen darf.




Bevor wir jetzt zu den sprungweise fortschreitenden Passagen übergehen, wollen wir noch

**die Triolen**

und andere *Olen*-Figuren mit einigen Worten besprechen. Natürlich kommen dieselben — namentlich die Triolen — ebenso häufig in sprungweiser Folge vor, als in stufenweiser Verbindung, darum stellen wir sie hier gewissermaassen auf die Grenzlinie beider Bewegungen. Die Triole — um von dieser zuerst zu reden — ist bekanntlich eine Gruppe von drei Noten gleicher Geltung, welche die Zeitdauer von zwei Noten gleichen Werthes beansprucht. Deshalb muss einer jeden dieser drei Noten ganz genau dieselbe Geltung zu Theil werden, nur dass die *erste* Note jeder Triole einen *gelinden Accent* erhält. Ganz falsch ist die den Triolenfiguren, besonders wenn sie mit je zwei Achteln begleitet werden, so oft gegebene willkührliche Eintheilung, nach der der Sänger entweder dem ersten Achtel der Begleitung die beiden ersten Triolennoten, dem zweiten Achtel aber die dritte Note der Triolenfigur zutheilt, oder auch (was jedoch seltener geschieht) erst auf dem zweiten Achtel des Accompagnements die zweite und dritte Note der Triole zu Gehör bringt. Soll die Eintheilung eine gleichmässige sein, so muss die erste Note der Triole auf das erste Achtel der Begleitung fallen, die zweite Note der Gruppe dem zweiten Achtel *vorausgehen*, die dritte aber ihm *nachfolgen*. Z. B.




Diese nothwendige Gleichheit der einzelnen drei Triolennoten macht anfangs dem Schüler einige Mühe. Es wird des-

halb rathsam sein, die erste Note beim Studium nicht ausschliesslich zu betonen, vielmehr der zweiten oder dritten Note der Triole einen mässigen Accent zu geben, je nachdem die eine oder andere weniger deutlich hervorzutreten scheint. Dadurch werden zunächst alle drei Noten eine gleichmässige Betonung erlangen, wie dieselbe zuweilen auch vorgeschrieben wird, z. B.

*Rossini.*



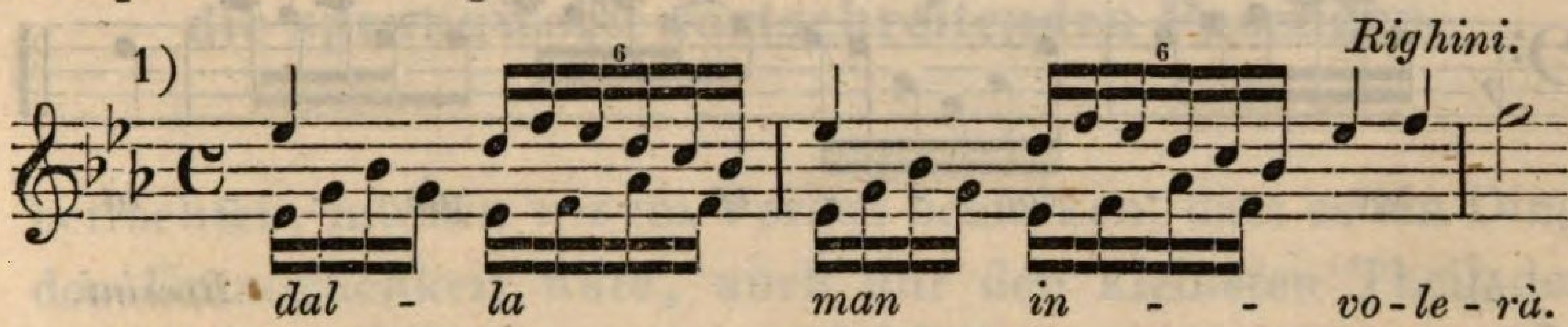

Ist aber dadurch eine gleiche Deutlichkeit der drei Nötchen gewonnen, so kehre man zu der schulgerechten Betonung der ersten zurück, die dann leicht ohne alle Beeinträchtigung der Klarheit der übrigen zwei Töne zu erreichen sein wird. Die Triolen werden meist durch eine kleine 3 über der mittelsten Note angedeutet, die nur dann wegbleibt, wenn sich die Triolenbewegung lange fortsetzt. Man hat dem Studium der verschiedenartigsten stufen- und sprungweise einherschreitenden Triolenfiguren um so grössere Aufmerksamkeit zu schenken, als sie einen sehr wesentlichen Theil der Koloratur ausmachen.

Was die übrigen Olen-figuren, Sextolen, Quintolen, Decimolen u. dergl. mehr anlangt, so studire man dieselben anfangs gleichfalls mit einer mittelstarken, gleichmässigen Betonung aller Nötchen, und führe sie alsdann bei vorgeschrittener Biegsamkeit der Kehle und Deutlichkeit der Ansprache jedes Tones, wie es die Kunst lehrt, mit alleiniger Betonung der ersten Note aus, an die sich die andern Töne schnell anreihen müssen. Die Dauer der meisten Olenfiguren füllt gerade einen Takttheil oder ein Taktglied in seiner Geltung aus, und man muss deshalb auch die grössten, ungeraden wie geraden, derartigen Notengruppen genau in dem Moment beendigt haben, wo zum nächsten Takttheile oder Gliede fortgeschritten wird*). Z. B.

*) Wir haben dem Studium dieser wenig bedachten kleineren und




Was die Sextolen speziell anbelangt, so hüte man sich vor der Verwechselung mit einer Doppeltriole. Die Letztere würde zwei gelinde Accente mit sich bringen, nämlich die erste jeder Triolennoten betonen heissen, während die Sextole nur auf der ersten von allen sechs Noten eine Betonung erhält, übrigens aber nicht in zwei dreigliedrige, sondern in drei zweigliedrige Theile zerlegt werden kann. Die früher übliche Bezeichnung der Doppeltriole mit 6 und der ihr gleichfalls gegebene Name Sextole ist durchaus unpassend: Setzen wir zwei Beispiele zum Vergleich hierher:







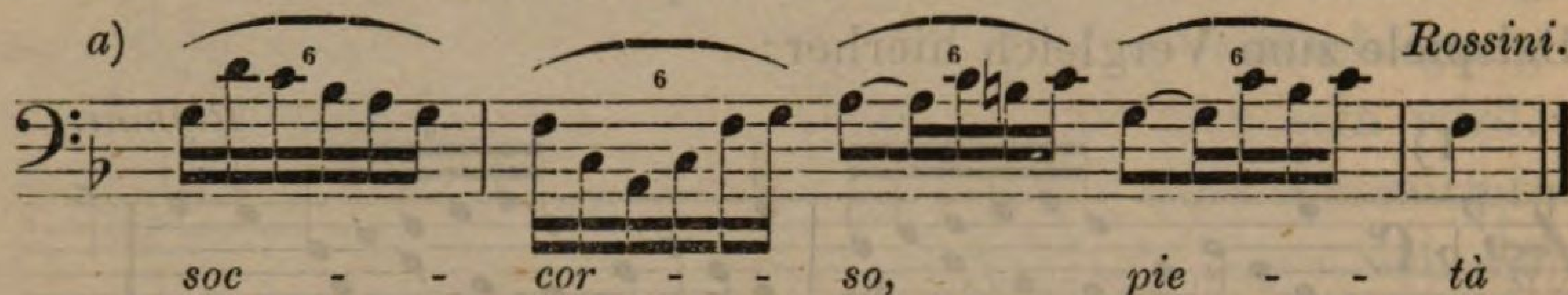
Die Sextolen des ersten Beispieles — wie man sie nach der darüber stehenden Ziffer nennen muss — sind offenbar nur Doppeltriolen, sie müssen, wie aus der Begleitung hervorgeht, von drei zu dreien abgetheilt werden, so dass immer drei Sechszehntel des Sängers auf zwei Sechszehntheile der Begleitung fallen. Deshalb ist eben die früher in solchen Fällen wohl angewandte Bezeichnung mit der 6 durchaus verwerflich, es müssten einfach zwei Triolen gesetzt werden. Ganz anders ist es im zweiten Beispiele. Hier finden wir die

grösseren, gleichen und ungleichen Olenfiguren in unsern „100 *Vokalisen* und *Solfeggien*" Op. 30 — 35, Magdeburg, bei *Heinrichshofen* — eine besondere Uebung gewidmet, und für jede Stimmklasse eine Vokalise geschrieben, die ausschliesslich dergleichen Gruppen enthält. —

wirklichen Sextolen, die auf einer Triolenbegleitung dergestalt ruhn, dass jedes Triolenachtel der Begleitung zwei Sechszehntheile der Singstimme zu tragen hat. Wollte man also bei den Sextolen im langsamen Tempo mehr als eine Betonung zulassen, so wären dieselben in Gruppen von je zwei Noten zu zerlegen, deren erste einen leisen Accent vor der zweiten vorausbekäme, so jedoch, dass die auf die dritte und fünfte Note gelegte Betonung noch weit schwächer sein müsste, als der Accent auf der ersten Note der ganzen Sextolenfigur.

Nicht immer finden sich aber gerade so viel Noten verzeichnet, als die Ziffer der betreffenden Ole angiebt, es kann eine solche Figur auch aus grösseren und kleineren Noten, oder auch Pausen und Noten bestehen. Z. B.

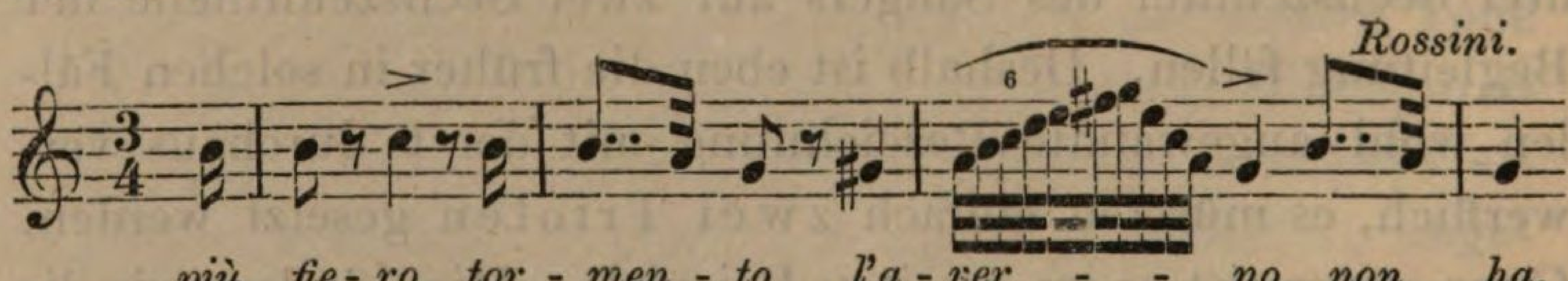
a)




b)




Auch finden sich die Olenfiguren zuweilen mit den regelmässigen taktlichen Gruppen kleinerer Noten verbunden. In solchen Fällen ist genau darauf zu achten, bei welcher Note die Olenfigur anfängt oder endigt, damit diese, so wie die nachfolgende oder vorausgehende Notengruppe den ihr zukommenden Accent erhalte und das Taktverhältniss in nichts gestört werde. Z. B.




Wir sehen hier eine Gruppe von zehn Noten, die auf einem einfachen Viertel der begleitenden Stimme ruht, also gerade einen Takttheil einnimmt und ausfüllt. Es liegt sehr nahe, hier eine Decimole anzunehmen, in welchem Falle nur das

erste *a* dieser Gruppe betont werden müsste. Der Komponist belehrt uns aber durch die übergestellte 6, dass die ersten sechs Noten dieser Gruppe als Sextole auf das erste Achtel (Taktglied) fallen, die andern vier Noten dagegen als Zweiunddreissigstel die Dauer des zweiten Achtels ausfüllen sollen. Demnach haben wir auch dem hohen *g*, als erster Note einer viertheiligen Gruppe, eine kleine Betonung zu geben. Es kommt also in diesem Beispiele darauf an, schnell zu überblicken, wo die Sextolengruppe ihr Ende hat, um den zweiten Accent nicht zu versäumen. Einfacher wäre es allerdings, wenn der Komponist die Olengruppe von den vier andern Noten getrennt hätte, was jeden Irrthum verhindern müsste. —

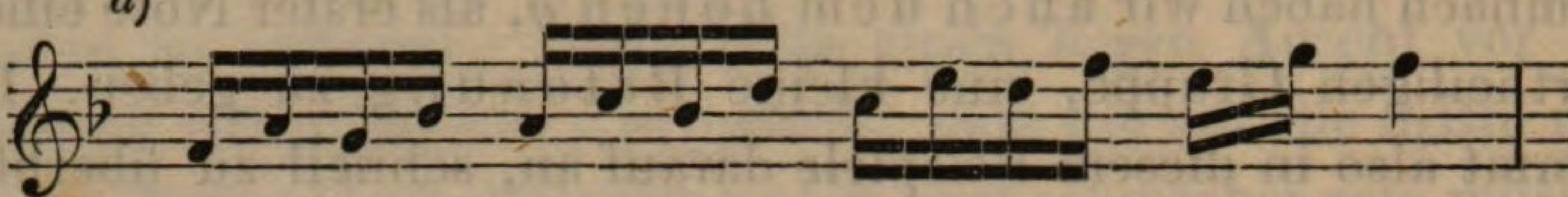
Indem wir jetzt

**die sprungweise fortschreitenden Passagen**

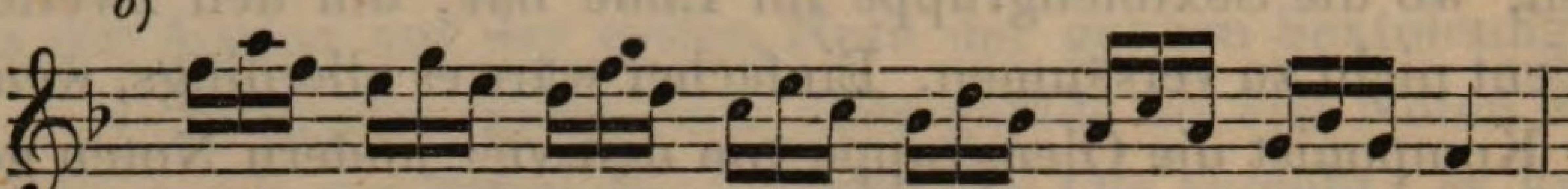
betrachten, müssen wir im Voraus bemerken, dass es ein Ding der Unmöglichkeit wäre, auch nur den kleinsten Theil der verschiedenartigen Gruppirungen aufzuführen, welche die Zusammenstellung von stufenweisen, durch Sprünge unterbrochenen, Passagen zulässt. Es existiren natürlich auch keine Namen für die tausendfachen Abarten der Koloratur überhaupt, sondern die Kunstlehre konnte nur wenige Rubriken häufig wiederkehrender und regelmässiger Passagen aufstellen und mit Namen belegen. So giebt es nur für ein Genre sprungweiser Passagen einen bestimmten Namen, nämlich für die in ihre melodischen Bestandtheile zerlegten Harmonieen, die gebrochenen Akkorde, *Arpeggi*, von denen wir unten speziell handeln werden. — Lässt sich nun auch theoretisch über diese Passagenwelt wenig Einzelnes und Besonderes sagen und wird es vielmehr Sache der Praxis sein, einen möglichst reichen Stoff für das Studium der Koloraturen zu liefern, um den Schüler wenigstens auf die wichtigeren allgemeinen Gestalten und Gruppirungen der Passagen gehörig vorzubereiten und zu ihrer Ausführung zu befähigen, so wollen wir gleichwohl mehrere Arten sprungweiser Passagen hier ins Auge

fassen, die eine besonders ausgeprägte Form haben. Zuerst solche, die stufenweise Volatinen in sich enthalten, welche an bestimmten Punkten durch Sprünge unterbrochen werden. Hierher gehören die meisten Arten figurirter Tonleitern. Z. B.

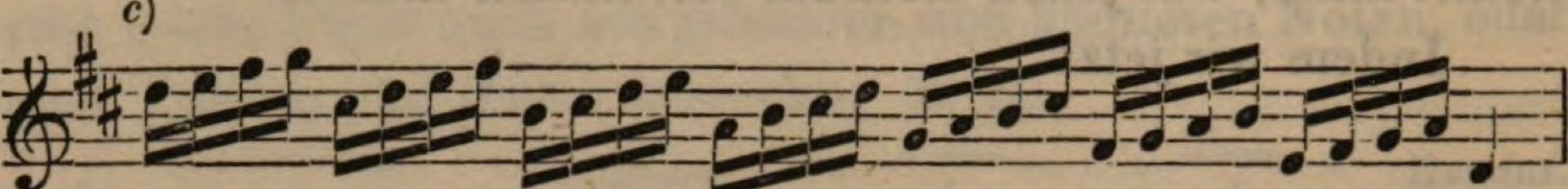
*a)*



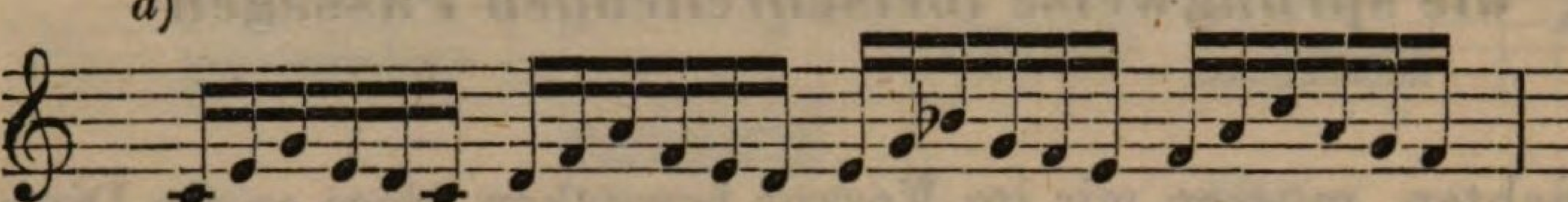
*b)*



*c)*



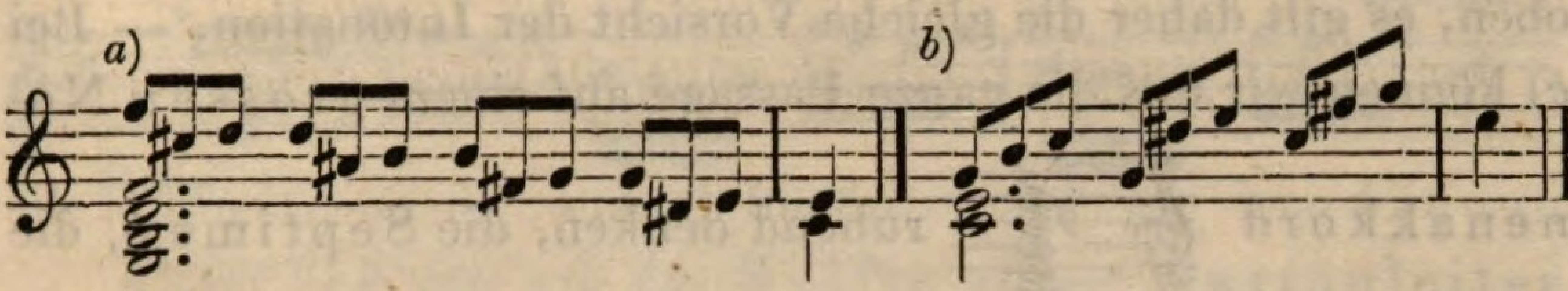
*d)*



etc.

Hierbei kommt es — wie bei allen sprungweisen Passagen — zuerst auf grösste Reinheit der Intonation, sodann aber darauf an, die diesen Gruppen zu Grunde liegende Tonleiter deutlich und klar zum Gehör zu bringen. Darum müssen die Töne der Skala ausser ihrem ganz präzisen Einsatz noch einen gelinden Accent erhalten, der ihnen in den meisten Fällen schon als ersten Tönen der Notengruppen von selbst zufällt. Die einfachen Terzenläufe, wie die Triolenskala in Terzen (*a* und *b*) müssen in der grössten Gleichmässigkeit der Bewegung gesungen werden, damit der eben verlangte Accent nicht etwa zum Punktiren der betonten Note führe und der nachfolgenden Note einen Theil ihrer Geltung raube. Die Quintensprünge nach jeder Volatine im Beispiel *c)* bieten deshalb besondere Schwierigkeiten, weil der jedem Sprunge nachfolgende Ton ganz eben so schnell (bei tadelloser Reinheit des Einsatzes) sich anschliessen muss, als ob der Lauf stufenweise fortschritte. Die Uebung derartiger Gänge wird für die Schnellkraft und Fertigkeit der Kehle, wie für die Intonationsgewandtheit gleich fördernd sein; abgesehen davon, dass der-

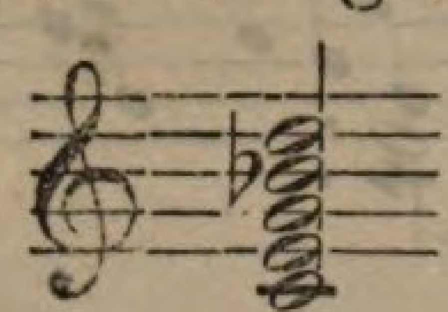
gleichen Skalenfigurationen (auch wie bei *d*) durch die Regelmässigkeit ihrer Gestaltung, die stete, genaue Wiederkehr des ersten Motives, das Ohr für das Ebenmaass in den späterhin frei zu schaffenden Verzierungen und einzulegenden Passagen vorbereiten und sich so doppelt nützlich erweisen müssen. — Besondere Erwähnung verdienen ferner solche sprungweise Passagen, in denen die den Sprung beendenden Töne nach harmonischen Gesetzen auf oder abwärts schreiten müssen. Z. B.







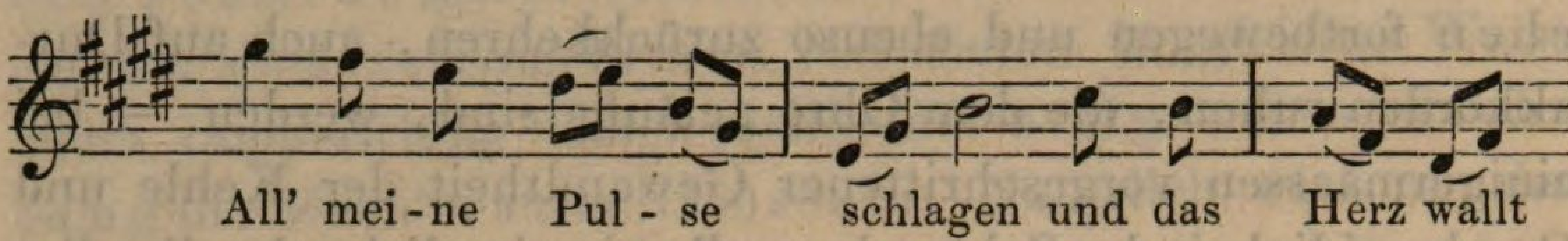
Bei *a*) ruht die Passage auf dem Dominantakkord von C dur; vier Quartensprünge folgen aufeinander, von denen nur der dritte den Raum einer reinen, die anderen den einer verminderten Quarte umfassen. Die mit ♯ versehenen Töne *cis, ais, fis* und *dis* sind eigentlich nur *Appoggiaturen* von unten für den folgenden, eine kleine Sekunde höher liegenden Ton, so dass es sich hier um einen einfachen Terzengang mit Vorschlag von unten vor der zweiten Note handelt. Die Intonation dieser erhöhten Töne hat in schnellem Tempo ihre grossen Schwierigkeiten. Man muss dieselben sehr hoch intoniren, da sie der nächsten höheren Stufe als Vorschläge zustreben. Wenn ein Zuviel überhaupt erlaubt wäre, so möchten wir dem Zuhoch entschieden den Vorrang vor dem Zutief einräumen, wie dergleichen verminderte Intervalle nach unten fast immer intonirt werden. Die mittlere Note wird übrigens die Betonung des Vorschlages in diesem Beispiele höchstens beim Studium, aber nicht bei der Ausführung beanspruchen können, wo der ersten allein ein Accent gehört. Die beiden auf gleicher Stufe stehenden Töne müssen etwas

auseinander gehalten werden, indem man den zweiten mit einem besondern Anschlage der Stimmritze angiebt und den untergelegten Vokal nochmals wiederholt, ohne jedoch zum Athmen abzusetzen. Das zweite Beispiel *b)* bietet ähnliche, vielleicht des Aufsteigens halber noch grössere Schwierigkeiten dar, zumal die drei Sprünge ganz verschiedene Intervalle, zuerst eine grosse Terz, dann eine übermässige Quinte, zuletzt eine übermässige Quarte umfassen. Auch hier folgt auf den Sprung ein Schritt von einem halben Tone nach oben, es gilt daher die gleiche Vorsicht der Intonation. — Bei *c)* können wir uns die ganze Passage auf einem grossen Nonenakkord  ruhend denken, die Septime *b*, die zweimal (in der ersten und letzten Notengruppe) erscheint, verlangt ihre Auflösung nach unten, wie die None *d* in der zweiten Gruppe. Erstere fällt einen halben, die Andere einen ganzen Ton, während die Quinte des Akkordes *g* (in der dritten Gruppe) sich der allgemeinen sinkenden Richtung anschliessend, nach *f* herabsteigt. Die Schwierigkeit der Intonation liegt hier umgekehrt darin, dass der Schüler die Sprünge meist zu weit fasst und die richtige Tonhöhe überschreitet, worauf also sorgfältig zu achten ist. Die drei Sprünge der verminderten, sodann reinen Quinte und zuletzt grossen Sexte werden (wie die bei *b)* eben dieser Unregelmässigkeit wegen dem Ohre wie der Kehle des Ungeübten ziemlich schwer fallen; gerade deshalb wollten wir schon hier die Aufmerksamkeit auf derartige Passagen hinlenken. — Noch einer dritten Art von sprungweisen Fortschreitungen sei Erwähnung gethan, die im italienischen Gesange namentlich sehr oft angewendet werden und einen schönen Effekt, aber auch Ansprüche auf eine tadellose Ausführung machen. Es sind dies Passagen, in denen eine Reihe Töne sich, durch Sprünge unterbrochen in ganzen oder halben Tönen auf oder abwärts bewegt, wobei aber die, solche stufenweise Bewegung unterbrechenden, Töne sich jedesmal auf gleicher Tonhöhe wiederholen. Z. B.




Unter 1) sehen wir die Hälfte einer Durtonleiter in den vier Tönen *f g a b*, welche jeder die erste Note einer viergliedrigen Gruppe bilden. Die an diese diatonisch aufsteigenden Melodietöne sich anschliessenden drei Nötchen wiederholen sich beständig auf der gleichen Höhe. Sie sind leicht und weich an die erste, betonte Note anzureihen und ganz streng im Takte auszuführen. Diese Passage enthält eine ganze Reihe Sprünge nach oben und unten, die durch das Steigen der Melodienoten immer kleiner werden und — wollten wir solchen Gang fortsetzen — noch enger gemacht werden könnten. Dem Oktavensprunge aufwärts folgt ein Septimensprung abwärts, der sich gleich nach oben wiederholt; sodann ist der Sextensprung, später der Quintensprung unmittelbar nacheinander nach oben und nach unten vorgeschrieben. Derartige Beispiele — wie auch bei 2), wo die Melodie aus vier chromatisch absteigenden halben Tönen besteht und in ähnlicher Weise mit den umgekehrt tiefer liegenden Füllnoten unterbrochen wird — verlangen eine grosse Sicherheit im schnellen Erfassen der verschiedenartigsten Intervalle und der momentanen Wiedergabe derselben, so wie eine sehr geübte Kehle, um bei völliger Gleichheit der sich nahe und entfernt liegenden Töne ganz genau den Takt einzuhalten, und dabei auch den nöthigen Inflexionen (Accenten) gerecht zu werden. — Bei 3) und 4) haben wir noch zwei ähnliche Beispiele aus Opern hinzugefügt, wovon namentlich das Letztere

Wirkung solcher *Arpeggi* in schnellem Tempo, wobei viel Textsilben auszusprechen sind, dürfte nicht immer so glücklich sein, wie in eben diesem Beispiele. Für uns wenigstens hat das *Allegro vivace* der herrlichen *Weber*'schen Arie im Freischütz:



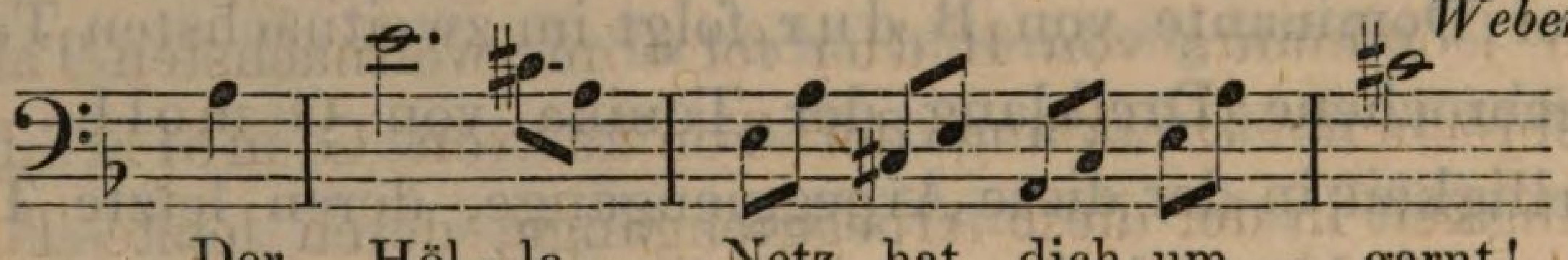

und später:




immer durch die Masse der in solcher Geschwindigkeit und mit so grosser Leidenschaft auszusprechenden Worte auf lauter arpeggirten Gängen — etwas Störendes und die Schönheit des Gedankens Beeinträchtigendes gehabt. —

Die letzte Hälfte des dritten Taktes im obigen Beispiele führt uns zugleich auf weitere Schwierigkeiten in der Gruppirung der einzelnen Töne eines Akkordes. Die Kehle hat natürlich eine noch weit grössere Sicherheit und Schnellkraft nothwendig, da wo es sich um Arpeggi handelt, die nicht in gerader Richtung fortschreiten, sondern unterbrochen werden, indem einzelne Töne, die schon gehört wurden, wieder aufgenommen werden. Z. B.

*Weber.*




*Donizetti.*




Solche, die steigende und fallende Bewegung beständig mischende Arpeggiengänge sollten vom Komponisten jederzeit mit möglichst wenig Textworten versehen und mehr einem Vokale untergelegt werden, da in manchen Fällen die Vereinigung deutlicher Aussprache und klarer, gleichmässiger

Ausführung der Arpeggie fast unmöglich gemacht wird. Die italienischen Meister — die allerdings auch das Feld der Gesangsvirtuosität vorzugsweise und so recht eigentlich bebaut und gepflegt haben — nehmen in solchen Arpeggiengängen, wie überhaupt den verschiedensten Koloraturgattungen, viel mehr Rücksicht auf den Sänger, als unsere deutschen Komponisten, wenn sie Geläufigkeitspassagen in ihre Arien einflechten. Man vergleiche nur die beiden obigen Beispiele mit einander! Weniger als vier schnell auszuführende Noten sollten, namentlich in den gebrochenen Akkorden, nie auf eine Textsilbe kommen.

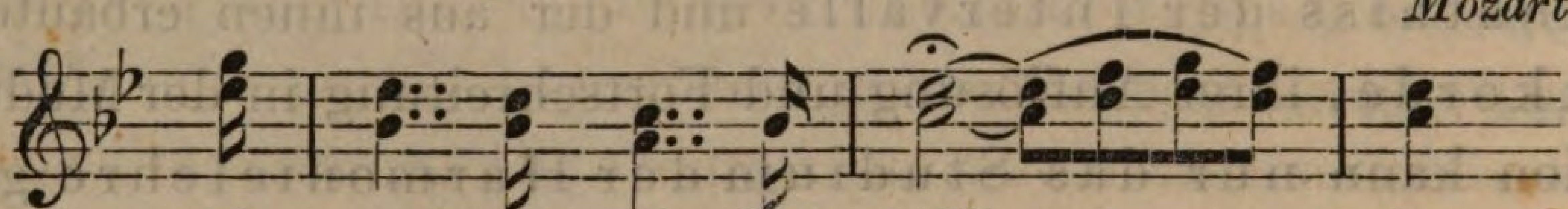
Wenn solche in ihrer steigenden und fallenden Richtung häufig wechselnde *Arpeggi* nun noch auf verminderten Septimen- oder Nonenakkorden basiren, wenn sie rasche Modulationswendungen begleiten müssen, wenn sie in synkopischer Rückung oder in punktirten Noten einherschreiten — und wie die mannichfaltigen, noch möglichen Gestaltungen heissen mögen, die den Lauf der *Arpeggie* erschweren und hemmen können — so wird auch dieses Glied der Koloraturkette ein so planvolles und unermüdliches Studium von Seiten des Schülers erforderlich machen, als irgend ein anderes. — Eine genaue Kenntniss der Intervalle und der aus ihnen erbauten Akkorde, ihrer Auflösung und Fortschreitung in der Modulation kann nur das Studium der Harmonielehre gewähren, welches sich jeder strebsame Künstler sehr angelegen lassen sein muss. Dadurch allein kann der Grund zu der musterhaft reinen Intonation gelegt werden, die sich mit der Biegsamkeit und Volubilität der Kehle vereinigen muss, um den schwierigsten Anforderungen in Bezug auf *Arpeggien*-passagen gerecht werden zu können. — Indem wir die theoretische Lehre hier abschliessen, machen wir nur noch einige vorläufige Bemerkungen über

## die Kadenzen.

In bestimmten kleineren oder grösseren Schlussfällen von Perioden, — als Uebergangsmittel in eine andere

Tonart oder zur Rückkehr in die alte, — so wie endlich zur glanzvollen Beendigung eines ganzen Stückes — war es schon bei den älteren Meistern üblich, durch das über eine Note (oder auch Pause) gesetzte Ruhezeichen, *Fermate* 𝄐, dem Sänger Gelegenheit zu geben, (bei schweigender oder auf einem Akkorde ruhender Begleitung) seine Virtuosität und Kehlfertigkeit einerseits, so wie seine Erfindungskunst andererseits zu entfalten. Derartige Stellen nannte man Kadenzen. Der Komponist schrieb in der Regel nur einen oder wenige Töne vor und stellte es dem Sänger anheim, das Uebrige aus freier Wahl hinzuzuthun.*) Diese Gewohnheit Kadenzen einzuflechten hat sich (natürlich mit mannichfacher Modifikation der früher üblichen Weisen) bis auf unsere Zeit erhalten und ist auch bei *Mozart* sehr häufig und beliebt. Es ist hier nicht der Platz von der freien Erfindung und Wahl der vom Sänger hinzuzufügenden Passagen, Triller u. dgl. mehr zu reden — wozu sich in der Vortragslehre wohl Gelegenheit bietet. Wir wollen jetzt nur einige Beispiele für die drei im Eingange erwähnten Arten von Kadenzen aufstellen, wie sie von Komponisten selbst vorgezeichnet wurden.**) Zuerst also eine kurze Kadenz inmitten eines Stückes, nach einer längeren Periode:

*Mozart.*




Die beiden Stimmen schreiten bis zur *Fermate* im Takte vorwärts, mit dem Eintritt der halben Noten *c es* ruht die Begleitung auf dem Dominantakkorde und schweigt gänzlich bei

---

*) Die italienischen Komponisten gaben, wie sie sich selbst (fast zu bescheiden) ausdrückten, nur *lo scheletro* — das Gerippe der Musik, und überliessen es der Kunst des Sängers, das Fleisch (um im Bilde fortzufahren) selbst hinzuzuthun!

**) Unsere deutschen Meister schreiben in der Regel alle Noten hin, die sie gesungen haben wollen, und man muss bei *Beethoven*, *Mozart*, *Weber*, *Spohr*, *Marschner*, *Meyerbeer* u. s. w. sehr vorsichtig im Hinzuthun eigener Passagen, oder auch nur weniger Noten verfahren; wir sprechen davon mehr in der Vortragslehre.

dem angereihten Terzengang und dem Schlussviertel der Kadenz, welche die beiden Singstimmen ganz frei, in beliebiger Bewegung ausführen.*)

Wir geben eine andere Kadenz, die den einen Theil einer Arie schliesst, ohne gerade bestimmt auf den andern Theil, das neue Tempo, vorzubereiten:

*Weber.*



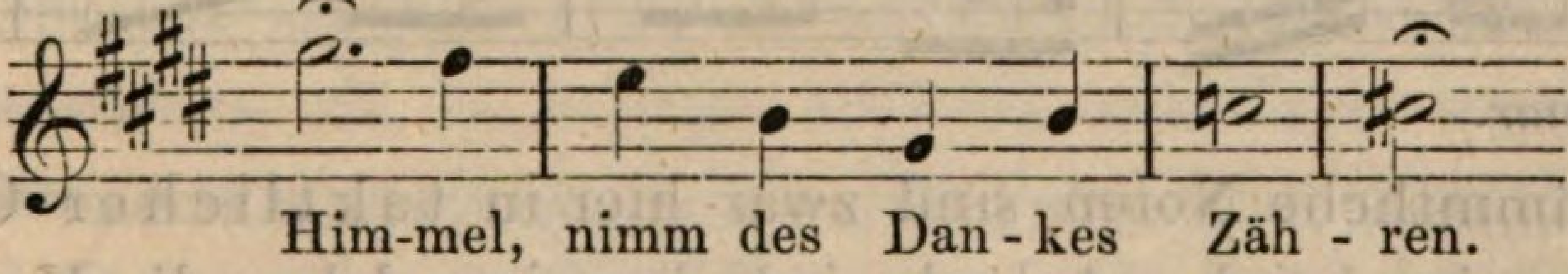

Hier sehen wir die Kadenz in kleinen Nötchen vom Komponisten angedeutet und schon etwas länger ausgesponnen, weil eben ein Arientheil zu Ende ist. Es wird nothwendig sein, diese Kadenz in einem Athem auszuführen und nicht — wie so oft geschieht — nach den einzelnen Vierteln zum Athmen abzusetzen, wodurch der ganze Fluss und Zusammenhang dieser unbegleiteten Kadenz verloren gehen muss.

Im folgenden Beispiel dient die Kadenz zum vollständigen Abschluss eines *Larghetto,* woran sich dann Rezitative reihen, die zum *Allegro* des Duettes führen:

---

*) Wir dürfen hier nicht unerwähnt lassen, dass sehr oft auch Ruhepunkte (*Fermaten*) in Arien u. s. w. eingeschaltet werden, wo statt der Kadenz ganz einfach der mit dem Zeichen 𝄐 überschriebene Ton ausgehalten wird und jede Zuthat nur stören müsste. Z. B.

a) 


b) 

etc.

Zuweilen stehen auch Töne, die eine ganze Reihe von Takten mit Begleitung ausgehalten werden, an der Stelle einer Kadenz, wie das bekannte acht Takte lang ausgehaltene *A* und später ebenso lang währende grosse *D* in der Bassarie des *Osmin* in *Mozart*'s Entführung. —

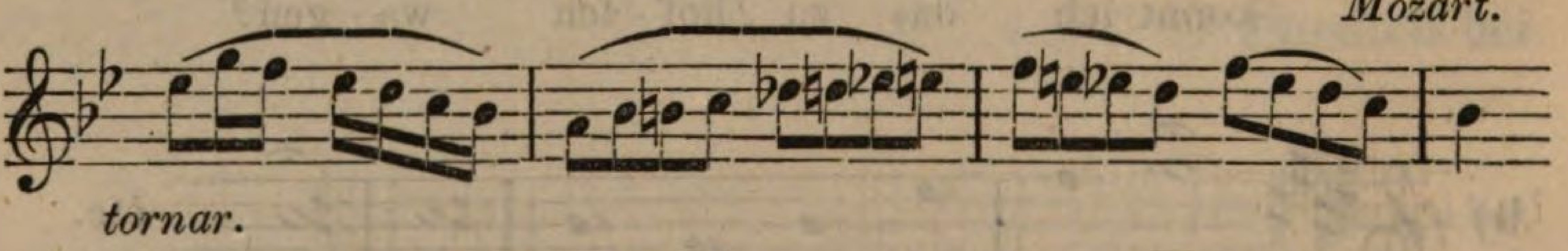
*Meyerbeer.*




Diese umfangreiche zweistimmige Kadenz, dem berühmten Duett des dritten Aktes aus den Hugenotten entnommen, zeigt uns die Kunst des Kadenzenbaues in ihrem ganzen Umfange. Es wäre zu wünschen, dass die Komponisten solche ausgedehnte Kadenzen, da wo sie sie wünschen, immer selbst in Noten aufzeichneten, zumal wo es sich um das Ineinandergreifen zweier Stimmen handelt, da sich wohl nur in den seltensten Fällen heutzutage zwei Sänger zusammenfinden dürften, die eine so schöne und wirkungsvolle Kadenz, wie die obige, selbst zu erfinden vermöchten.

Wir schliessen noch ein Beispiel einer Kadenz an, die nach einer Reihe vorausgegangener Passagen, wieder in das Thema der Arie zurückführt:

*Mozart.*




Sämmtliche Noten sind zwar hier in taktlicher Geltung notirt, bei den Achteln jedoch, mit welchen die Kadenz ihren Anfang nimmt, schlägt das Orchester den Dominantakkord von B dur einmal an und hält ihn bis zur Mitte des nächsten Taktes aus, wo er alsdann noch einmal auf den letzten vier Achtelnoten angegeben wird. Es versteht sich von

selbst, dass die ganze chromatische Passage nicht streng im Takte gesungen zu werden braucht; am Langsamsten aber wird die Bewegung der absteigenden Tonreihe und hier wieder der letzten, *piano* zu singenden, vier Töne sein müssen, bis dann mit dem Viertel *b* des neuen Taktes das frühere Tempo und das Thema der Arie wieder eintritt. In der andern Arie des Oktavio im *Don Juan* hat *Mozart* nur wenige kleine Noten zur Wiedereinführung ins Thema gewählt:




Wir bezwecken mit der Aufzeichnung dieser verschiedenartigen Kadenzen hier nichts anders, als dem Schüler einen Begriff von ihrem Wesen an einigen Musterbeispielen zu geben, die wir füglich als Norm für die später zu besprechenden freien und willkührlichen Zusammenstellungen der eigenen Kadenzen aufstellen können. Es bleibt uns nun noch übrig eine Schlusskadenz mitzutheilen, die dazu dienen soll, eine Koloraturarie glänzend abzuschliessen. Hier pflegt die Kadenz eine grössere Ausdehnung zu bekommen. Z. B.




Solche unbegleitete Schlusskadenzen durften früher niemals anders, als in einem Athem ausgeführt werden, ein Gesetz, was neuerdings, bei der Abnahme technischer Geschicklichkeit, wenig mehr beachtet wird. Der Grad der Schnelligkeit, mit dem sowohl die Kadenzen inmitten eines Stückes, als die am Schlusse auszuführen sind, hängt von dem Zeitmaasse und dem Charakter des Tonstückes ab, in welchem sie vorkommen. In keinem Falle sind die Passagen

bei Fermaten an irgend eine taktliche Geltung gebunden, selbst dann nicht, wenn sie in solcher verzeichnet sind.

Dass die Kadenzen ebensowohl aus einer Reihe langgehaltener Töne, als aus accentuirten Noten bestehen können, deren jede eine Textsilbe hat — eine neuerdings bei den Italienern sehr beliebte Art der Kadenzen, — dass dem Sänger überhaupt das ganze unendlich reiche Gebiet der Fiorituren, Läufe, Triller, Trillerketten, aller Arten der Betonung, u. s. w. bei der Erfindung eigener Schlussfälle zur Auswahl vorliegt, sei hier schliesslich noch im Voraus erwähnt. Der Sänger hat also in den Kadenzen recht eigentlich Gelegenheit, ebensowohl seine Virtuosität, als seinen Geschmack zu bewähren. — Weiteres in der Vortragslehre. —

---

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

# Zweiter Theil.

# Praktische Methode.

„Quando le scuole andavano in buon sistema non si guastava l'ordine dello studio, perchè metodicamente ogni voce dovea passare graduatamente per ogni regola dell'arte, e da ciò proveniva che ogni voce si sentiva perfetta e sicura in ogni genere di canto."

*Giambattista Mancini.*

## Zur Einleitung.

### A. Einblick in das Wesen dieser Methode.

„Nur der möglichst gründliche Unterricht ist ein wahrhaft fruchtbringender, ja, was noch mehr: der gründlichste Unterricht ist auch der leichteste und wenigst zeitraubende. Ein Satz muss vernunftgemäss so aus dem andern entwickelt werden, dass jeder vorangehende die folgenden herbeiführt, und jeder folgende durch die vorhergehenden vorbereitet und erleichtert ist."

*A. B. Marx.*

Vom Leichtesten zum Schwereren, vom Einfachsten zum Komplizirtesten — das ist der Grundgedanke unserer Methode, die demnach eine rein analytische ist. Den Nutzen solches stufenweisen und ganz allmäligen Vorgehens hat man auf den meisten Gebieten der Wissenschaften und schönen Künste längst anerkannt, ja selbst im instrumentalen Theile der musikalischen Kunst brach sich die analytische Methode, als die den Fortschritt am Sichersten fördernde, auch im Unterrichte allgemein Bahn; nur beim Studium der Gesangskunst kommt diese Lehrart selten und in allen ihren Konsequenzen fast niemals zur Anwendung, während sie doch gerade hier am Meisten Noth thut! Im Drucke existirt, so viel wir wissen, kein einziges Werk, das eine wirklich praktische Methode des Gesangunterrichtes lehrte. In allen uns bekannten Gesangschulen findet sich eine Reihe (oftmals vortrefflicher) theoretischer Abhandlungen über Tonbildung, Athemholen, Portamento und andere Theile der Gesanglehre hintereinander abgedruckt, ohne dass der Belehrung

Suchende daraus entnehmen könnte, wie das Eine aus dem Andern folge, was zuerst, was später vorzunehmen sei; und wurden auch in diesem oder jenem Werke manche wirklich praktische und auf Methodik bezügliche Winke gegeben, so waren dieselben doch nur spärlich und zu allgemein gehalten, während die grösste Spezialität und eingehende Behandlung für die Gesanglehre so wünschenswerth, als nothwendig erscheint. So vermögen wir bei aller Achtung vor den vielgerühmten und ausgezeichneten Arbeiten eines *Garcia* u. A. auch in ihnen nur Theorieen der Gesangskunst zu erkennen; denn selbst die reiche Auswahl der beigegebenen Studien und Beispiele kann uns nicht als praktische Methode dienen und gelten, weil der Lehrer und Schüler nicht davon unterrichtet wird, wann das Eine, wann das Andere vorzunehmen, in welcher Reihenfolge und Weise zu üben sei, und warum gerade so und nicht anders! Es fällt uns nicht ein, behaupten zu wollen, dass es nicht Gesanglehrer gäbe (wenn auch ihre Zahl nicht allzugross sein mag), die im mündlichen Unterrichte das Prinzip der Folgerichtigkeit der Studien im Auge haben und bemüht sind, ihre Schüler nach demselben zu unterrichten, im Drucke ist aber unsers Wissens bisher keine praktische Methode erschienen, die dem strebsamen Lehrer wie Schüler als Norm und sicherer Führer beim systematischen Studium des Gesanges gelten könnte*).

Wenn wir es nun unternehmen, eine solche, bisher wirklich vermisste Anleitung zu geben, wie die gesammten Studien des Gesanges vom Anfange an zu behandeln, in welcher Weise fortzusetzen und bis zur völligen Meisterschaft durchzuführen seien, so verkennen wir keineswegs die grossen

---

*) Wir müssen hier als einer rühmlichen Ausnahme des in vieler Hinsicht vortrefflichen Werkes des Dr. *W. Schwarz* gedenken: „System der Gesangskunst nach physiologischen Gesetzen", Hannover, 1857, das uns während der Ausarbeitung dieser zweiten Hälfte unseres Werkes zu Handen kam. Weicht unsere durch langjährige praktische Erfahrung gewonnene Meinung auch in manchen Punkten von seiner, den Gesetzen der Physiologie entnommenen Lehre ab, so sind wir dafür doch in anderen wesentlichen Dingen mit ihm einverstanden.

Schwierigkeiten, die eine derartige Arbeit mit sich bringt. Vermag doch die Feder das lebendige Wort immer nur sehr unvollkommen zu ersetzen! Wir müssen uns deshalb der Nachsicht des Lesers versichert halten, wenn wir die strenge Abgeschlossenheit in den einzelnen Abschnitten dieses praktischen Theiles nicht so aufrecht erhalten, wie es in der theoretischen Lehre möglich war und nach Kräften geschah. In der Praxis ist ja so Vieles nebeneinander zu stellen, was sich in der Theorie nach den verschiedenen Merkmalen getrennt behandeln lässt. Eben deswegen legten wir in dem praktischen Theile dieses Buches weniger Gewicht auf die Bestimmtheit der äusseren Eintheilung und Sonderung des Stoffes, als auf die innere Logik und genaueste Folgerichtigkeit in den Studien. Was die Beispiele anlangt, so müssen wir auf unsere praktischen Studienwerke und Solfeggien fortwährend verweisen, da diese im genauesten Zusammenhange mit unserm Lehrbuche stehen und recht eigentlich ihren Kommentar in demselben finden sollen. Denn eine praktische Methode ohne reichhaltige und systematisch geordnete Uebungsbeispiele dürfte wohl kaum für Lehrer und Schüler einen bestimmten Anhaltepunkt und Führer durch das unermessliche Tongebiet abgeben.

Indem wir uns in unsern Vorschriften jener Gründlichkeit befleissigen, welche *Marx* in den von uns zum Motto dieser Einleitung gewählten Worten vom Lehrer mit vollstem Rechte verlangt, glauben wir, dass eine solche eingehende Behandlung gerade jetzt, in der Zeit des völligen Verfalles der wahren klassischen Gesangskunst, mehr als jemals geboten erscheint. Möchte es uns gelingen, einen kleinen Beitrag zur Hebung und zum neuen Erblühen der herrlichsten, aber am Meisten vernachlässigten unter allen Künsten — der Kunst des edlen und schönen Menschengesanges — in diesem Buche zu geben!

Wir wollen uns hier nicht ausführlich über die traurige und gedankenlose Art und Weise auslassen, in der von einem grossen Theile unserer modernen, unwissenden Gesanglehrer unterrichtet wird, da sich uns im Verlaufe dieses Werkes

nur zu oft Gelegenheit bieten dürfte, die Unzulänglichkeit und Lächerlichkeit, die Unvernunft und Gefährlichkeit mancher Methoden zu beleuchten*). Müssen wir es doch täglich neu erleben, dass gepriesene Maestri ihre anfangenden Schüler Takte lang in den höchsten Lagen der Stimme Töne anschwellen und abnehmen lassen — und später ganz verwundert sind, wenn die Stimme mit einem Male auch abnimmt und zuletzt im *Morendo* verhallt! — dass von dramatischem Vortrage gefaselt wird, wo der Schüler noch seiner Tonbildung, ja nicht einmal der Athemeintheilung entfernt Herr ist — dass der Meister plötzlich ein süsses Piano im Ausdrucke verlangt, während er den Schüler bisher immer nur aus Leibeskräften schreien liess, damit die Stimme herauskommen sollte, u. dgl. mehr.

Nur gegen einen, jetzt so allgemein üblichen, Schlendrian im Unterrichte wollen wir schon hier Protest einlegen, dass der Lehrer nämlich dem denkenden Schüler statt einer eingehenden Erklärung aller Dinge, eine Reihe nichtssagender Redensarten zum Besten giebt, als da sind: „Nehmen Sie den Ton voller oder dunkler! — Singen Sie nicht durch die Nase! — Machen Sie den Doppelschlag oder Lauf sauberer! — Sprechen Sie besser aus“ u. s. w. — Durch solchen Unterricht wird nicht das Geringste gefördert, und der Lehrer stellt sich einem geistvollen Schüler gegenüber geradezu ein Armuthszeugniss aus. Er sage lieber dem Kunstjünger auf's Genaueste, wie er es anzufangen habe, um einem Tone Fülle oder ein dunkleres Kolorit zu geben, wodurch er seine üble Angewohnheit, nasal zu singen, los werden könne; er lasse die Doppelschläge und Läufe zuvor (in ihre Bestandtheile zerlegt) vom Schüler ein Jahr lang fleissig mit der gehörigen Anleitung

*) Unsere Aufsätze: „Der Charlatanismus im Gesange und Gesangunterrichte“ in der Leipziger neuen Zeitschrift für Musik, 1852, Nr. 7, und 1853, Nr. 17, 18 und 19 — so wie „Von der Nothwendigkeit umfassender technischer Studien im Gesange, ein Wort an unsere modernen Gesangsästhetiker“ in der Berliner „Echo“, 1857, Nr. 9, lassen sich ausführlicher über das Unwesen des modernen Gesangunterrichtes aus. —

studiren, ehe er eine „saubere" Passage verlangt; er übe die Aussprache jedes einzelnen Vokales, die Artikulation jedes einzelnen Konsonanten und die Verbindung beider zu Silben und Worten mit dem Schüler an tausend und abertausend Beispielen — dann erst ist er im Rechte, eine gute Aussprache zu fordern.

Die unbegreifliche Unwissenheit (selbst eines grossen Theiles des gebildeten Publikums) in Betreff der Ansprüche, die man an einen guten Gesanglehrer zu stellen berechtigt ist, kann es allein möglich und erklärlich machen, dass so viele Ignoranten ihre verderbliche Thätigkeit auf dem Gebiete der Gesanglehre frei und ungehindert entfalten können. Man denke doch nur an die Ansprüche, die man an den Unterricht auf allen Feldern geistigen Wissens, ja selbst körperlicher Ausbildung*) stellt; nun Alles, was man dort billiger Weise vom Lehrer verlangen kann, das muss auch der Gesanglehrer in seinem Bereiche leisten. Ein fleissiger Schüler soll aus jedem Unterrichte, Stunde für Stunde, etwas Bestimmtes mit fortnehmen, etwas Neues mit Bewusstsein hinzugelernt, in sich aufgenommen und sich zu eigen gemacht haben, — das kann und wird ihm der Unterricht bei einem tüchtigen Lehrer gewähren**). Die Gesangskunst hat eben so ihre Buch-

*) Was würde ein Schüler sagen, wenn z. B. sein Tanzmeister, statt ihm der Reihe nach die Bewegungen des Körpers, der Arme, der Füsse, die verschiedenen Pas u. s. f. zu lehren, ihm immerzu vorsagen wollte: „Halten Sie sich gut — machen Sie es geschickter — tanzen Sie leichter!"? Oder wenn der Fechtmeister, ohne vorher alle Positionen, Bewegungen, Handhabungsarten der Waffe und die verschiedenen Schläge, Stösse, Finten und Paraden geübt zu haben, ausriefe: „Vertheidigen Sie sich besser!"? In beiden Fällen hätte er alle Ursache an der Tüchtigkeit, ja an dem Verstande seines Meisters zu zweifeln.

**) Wir meinen damit keineswegs, dass jede Stunde ein neues Stück gelernt und vollendet werden müsse — wie es die moderne dilettantische Abrichtungsmethode liebt — wollen von der andern Seite auch nicht behaupten, dass sich selbst die Elemente der Kunst so schnell überwinden liessen, dass man heute Dies und morgen Jenes zum Abschluss bringen könnte. Der Schüler muss aber z. B. in einer Stunde die Mittel klar erfasst haben, wie sein Gaumenklang zu beseitigen, die Art, wie ein Doppelschlag zu erlernen, ein Zungen-r zu bilden sei, damit er weiss, wie es

staben, Laute, Silben, Worte, Deklinationen, Konjugationen, Formen und Konstruktionen (nur in anderem Sinne), wie jede Sprache. Wie der Schüler Jahre lang auf die Erlernung einer solchen verwendet und jede Stunde einen neuen Schritt auf dem unermesslichen Sprachgebiete weiter gethan hat, der ihn seinem Ziele mit Bewusstsein näher führt, so muss der Gesangschüler, vom Kleinsten anfangend, gleichfalls aus jeder Lektion etwas Reelles mit nach Hause nehmen, will er irgend auf einen Erfolg seiner eifrigsten Bemühungen zählen können. Mit allgemeinen Redensarten — wir wiederholen es — kann einem strebsamen Schüler nicht gedient sein; er wird dadurch ebensowenig technisch tüchtig, als er geistig gefördert wird, wenn der Lehrer ihn heute „süss, hold und lieblich", morgen „wild, glühend und stürmisch" singen lässt. Erst kommt der lange dornenvolle Weg der Technik, den alle grossen Sänger Jahre lang unverdrossen gewandelt sind*), bis sie hinaustraten auf die Höhe der Kunst, wo dann das Herz für alle seine Empfindungen die richtigen Tonsaiten anzuschlagen, für seine Liebe, seinen Schmerz den edlen und wahren Tonausdruck zu finden weiss, weil der Künstler eben der himmlischen Gesangssprache und aller ihrer Mittel mächtig geworden ist. Diesen Weg wollen wir muthig betreten, wir wollen erst buchstabiren und lesen, dann deklamiren und dichten lernen — — es ist dies doch immer nur scheinbar der längste, in Wahrheit aber der kürzeste Weg. —

---

üben und vorwärts kommen kann — das nennen wir einen reellen Gewinn.

*) Ein Weg, den alle Instrumentalkünstler noch heute, und heutzutage mehr als jemals, durchwandeln und durchkämpfen müssen, ohne dass es Einem einfiele, sich darüber zu beklagen.

## B. Prüfung des Schülers vor Beginn der Studien.

„Souvent on a besoin d'un discernement exercé pour reconnaître dans l'organe de l'élève les qualités mêmes dont il possède le germe. Le plus généralement ces qualités ne sont qu'à l'état rudimentaire, on bien voilées par des défauts nombreux dont il faut les dégager."

*Manuel Garcia.*

Es wird sich bei der Prüfung eines jungen Mannes oder Mädchens, die sich der Gesangskunst zu widmen beabsichtigen, zunächst um das Vorhandensein der drei von uns in der Einleitung zum ersten Theile (S. 19) als nothwendig bezeichneten Erfordernisse handeln, d. h. wir haben zu untersuchen und zu erforschen:

die Gesundheit des Halses, der Brust und Lungen;
die Klangart, Kraft und den Umfang der Stimme;
die Begabung in Bezug auf musikalisches Gehör und Gedächtniss. —

Besprechen wir nun etwas näher, wie eine solche Prüfung vorzunehmen sei. Was den ersten Punkt anlangt, so wird ein gewissenhafter Lehrer, wenn er dazu irgend Gelegenheit hat, sich am Besten bei den Eltern oder dem Hausarzte des sich ihm anvertrauenden Schülers danach erkundigen, ob dessen Gesundheitszustand im Allgemeinen ein befriedigender war und ist, ob insbesondere die Brust und Lungen völlig gesund, der Ausdehnung fähig und in keiner Weise angegriffen oder schwächlich seien; ob Neigung zu Drüsenleiden, Mandelanschwellen, skrophulösen oder andern Halsübeln, dauernder Verstopfung des Nasenkanales durch oft wiederkehrenden und lange andauernden Schnupfen, u. dgl. mehr, beim Schüler vorhanden sei, oder nicht*). Ebenso ist nach dem Alter und dem

*) Wir wiederholen es, dass auf alle diese Punkte dann natürlich das grösste Gewicht zu legen ist, wenn der Betreffende sich die Gesangskarriere als Lebenszweck erwählen will, während beim Dilettanten, sobald nur eine normale Athmungsfähigkeit nachgewiesen ist, eine so peinliche Untersuchung erlässlich scheinen möchte.

Grade der körperlichen Entwickelung des Schülers oder der Schülerin zu fragen, damit der Beginn der Gesangstudien nicht etwa in die Zeit des Eintrittes der Pubertät falle (vgl. S. 42.).

Ueber alle diese Punkte wird uns der Vater, die Mutter oder der Arzt des Schülers natürlich am Sichersten belehren können, während man in Hinsicht auf die Prüfung der Athemkraft vielleicht den Gesangmeister allein für ausreichend halten möchte. Doch auch hier — wir bleiben dabei — erscheint uns ein ärztliches Gutachten wünschenswerth. Denn ebensowenig, als die Fähigkeit, bei mehrmaliger Prüfung einen oder ein Paar Töne längere Zeit auszuhalten, immer einen unfehlbaren Beweis für die stete Gesundheit der Respirationsorgane abzugeben vermag, darf das momentane Unvermögen, lange in einem Athem zu singen, den Lehrer zu dem Schlusse berechtigen, es sei mit der Brust des Schülers nichts anzufangen. Ist es doch sehr häufig eine blosse Ungeschicklichkeit und der gänzliche Mangel an Uebung, noch öfter auch eine unüberwindliche Befangenheit, die dem Schüler den vollen Gebrauch seiner Athemkraft geradezu unmöglich macht — vielleicht auch nur eine vorübergehende Indisposition! Nicht minder wichtig ist es, zu erfahren, ob irgend ein Halsübel die Muskelkraft und ausdauernde Bewegung des Kehlkopfes und seiner Bänder gefährdet oder ihr Abbruch thut; ob Drüsenleiden, eine sich häufig wiederholende Anschwellung der Mandeln*) u. s. w. störend in die Gesangsthätigkeit des Schülers eingreifen könnte. Wir bemerkten schon früher (S. 20,

*) Unsere modernen Gesangscharlatane wissen für alle solche Fälle sogleich Rath zu schaffen; da wird ganz einfach der Rachen mit Höllenstein ausgebeizt, die Mandeln werden herausgeschnitten u. dgl. mehr. *F. Wieck* spricht sich in seinem Buche: „Klavier und Gesang", Leipzig, 1853, sehr ergötzlich über solche „modernste anatomische Nachhülfe" aus, wie folgt: „Es sind für die Verbesserung und Tödtung des gesangsmüden Rachen, für die Verkürzung und vermehrte Beweglichkeit des Zäpfchens, für das Ausschneiden der unnöthigen Drüsen und für Verbesserung alles Dessen, was die Natur ungeschickt und falsch gemacht haben soll, jetzt besondere Stimmenärzte in Paris und London angestellt. So kann man, wenn man will, nachhelfen und einen abgenutzten Rachen durch Höllenstein vollends todt beizen und dann wieder aufstutzen lassen."

Anmerkung), dass die alten Meister auch in dieser Hinsicht, und gewiss nicht mit Unrecht, in ihren Anforderungen sehr strenge waren und jeden Gesangslustigen, der denselben nicht vollkommen genügte, als unfähig für die Künstlerlaufbahn zurückwiesen.

Ist der Lehrer nun durch die Mittheilungen des Arztes und eigene Prüfung überzeugt, dass der Hals und die Respirationsorgane des Schülers den Ansprüchen durchaus gewachsen sind, die eine fortgesetzte Beschäftigung dieser Theile nothwendig machen, so schreite er zu weiterer Prüfung der Stimme und des Gehöres fort, wobei er natürlich des ärztlichen Beistandes nicht mehr bedarf. Der Grad der Tüchtigkeit und Begabung in Bezug auf das musikalische Ohr stellt sich eigentlich schon bei der Kundgebung des Stimmorganes von selbst heraus — kann doch ein Ton niemals gut und schön sein, wenn er nicht durchaus in seiner richtigen Höhe oder Tiefe erfasst wird — somit fielen diese Punkte bei der Prüfung in gewisser Beziehung zusammen. Wenn wir sie nun nichtsdestoweniger getrennt behandeln und mit der Untersuchung des Gehöres beginnen, so liegt der Grund darin, dass wir über die Prüfung der Stimme im Allgemeinen, insbesondere aber in Betreff ihrer Einreihung in eine bestimmte Klasse, sehr ausführlich sein müssen und deshalb diesen Abschnitt damit beschliessen wollen.

Das Vorspielen oder Singen erst einzelner, dann mehrerer Töne, Intervalle, die man den Schüler nachsingen lässt, wird seine Gewandtheit im schnellen Erfassen und Wiedergeben einer Melodie leicht herausstellen. Man beginnt diese Probe, nachdem man sich zuvor ungefähr über den Umfang und die bequemste Tonlage der Stimme des Gesangschülers unterrichtet hat. Von den leichteren Intervallen schreite man alsdann zu schwereren vor; man lasse übermässige Quarten, verminderte Quinten, eine grosse Septime u. s. w. nachsingen; spiele sodann arpeggirte Akkorde, erst Dur- und Molldreiklänge nebst ihren Umkehrungen, dann Vierklänge aller Art, Sekundakkorde, verminderte Septimen-, endlich auch Nonenakkorde vor, die der Schüler in melodischer Folge mit der Stimme wieder-

zugeben hat. Schliesslich singe oder spiele man noch ausgedehntere Tonreihen, längere Melodien vor, um zu ergründen, ob auch musikalisches Gedächtniss vorhanden ist. Ebenso wird man durch eigenthümliche und mannigfach wechselnde Rhythmik in den vorgespielten Motiven sich auch von dem Taktgefühle des Schülers und dem Grade seiner Tüchtigkeit in dieser Beziehung zu überzeugen im Stande sein.

Was das Gehör anlangt, so kann man nicht streng genug bei der Prüfung verfahren! Scheint Befangenheit oder momentane Indisposition dem Schüler das Rein-Singen zu erschweren, so wiederhole man am nächsten, am dritten Tage seine Prüfung*). Die Schnelligkeit der Wiedergabe vorgespielter Sachen dürfte übrigens unserer Meinung nach bei solchen Proben besonders und noch mehr maassgebend sein, als eine haarscharf reine Intonation. Denn wie der mit dem schärfsten Auge von Natur beschenkte Zeichenschüler doch erst künstlerisch sehen lernen muss, so wird auch der mit gutem Gehör begabte junge Sänger immer erst in dem Sinne hören lernen müssen, was der Musiker unter Hören versteht; der sogenannte Tonsinn bedarf oft sehr der Weckung und Entwickelung, er schlummert nur, wo er dem unerfahrenen Lehrer gänzlich zu fehlen scheint**). Singt also der Schüler nicht geradezu daneben, nimmt er das Vorgesungene

---

*) So lehrt auch *Mancini:* ,,Se il giovanotto, che ha oggi stonato, intona bene domani, e molto più s'egli stesso dà segno d'avvedersi dell'errore il più delle volte ch'ei manca — non v'ha dubbio, che la stonazione proviene da causa accidentale, la quale levata che sia, non produrrà più il cattivo effetto'', und an einer andern Stelle: ,,Convien far più di una volta intonare il giovane al cembalo in giorni diversi, osservando che sia ora sereno, ora nuvoloso il cielo, che l'aria sia alcune volte placida ed in altre da'venti agitata e scossa, e che trovisi a digiuno in qualche prova ed in qualch'altra a ventre pieno''. —

**) *Cicero* lässt sich im 2. Buche ,,de natura deorum'' so über diesen Tonsinn vernehmen: Aurium est admirabile quoddam artificiosumque judicium, quo judicatur et in vocibus et in cantibus varietas sonorum, intervalla, distinctio, et vocis genera permulta: canorum, fuscum, laeve, asperum, grave, acutum, flexibile, durum; quae hominum solum auribus judicantur''.

schnell mit dem Gehöre auf und vermag es zu wiederholen, so brauchen wir nicht daran zu zweifeln, dass eine glockenreine Intonation und sichere Erfassung jedes schwierigsten Intervalles sich durch gutgeleitete Uebungen bestimmt gewinnen und zu eigen machen lassen wird. — Sobald hingegen dem Schüler das Nachsingen melodischer Tonfolgen oder gar einzelner Töne bei wiederholter Prüfung durchaus nicht gelingen will, sobald er selbst es nicht einmal gewahr wird, dass er falsch und anders singt, als der Lehrer ihm vorsang oder spielte, so ist es Pflicht des uneigennützigen Meisters, ihm ganz vom Studium des Gesanges abzurathen, da unter solchen Umständen an einen Erfolg, auch beim grössten Fleisse, nicht zu denken ist.

Wie einem ungeübten Gehöre nachzuhelfen, wie dasselbe zu entwickeln und eine vollkommene Intonation zu erzielen sei, davon wird später die Rede sein; wir wenden uns jetzt zur Prüfung der Stimme selbst.

Ob eine Stimme klar, sonor, kräftig, edel und umfangreich sei, oder nicht, das zu erkennen dürfte wohl bei den nur einigermaassen von Natur entwickelten Organen nicht sehr schwer fallen; weit grössere Schwierigkeiten verursacht hingegen die sofortige, richtige Erkenntniss des eigentlichsten und innersten Wesens einer Stimme und die daraus zu folgernde Einreihung derselben in diejenige Stimmklasse, der sie allein und unfehlbar angehört. Häufig wird ein hoher Bariton für einen Tenor, ein Mezzosopran für einen hohen Sopran gehalten und danach behandelt. Die in dieser Beziehung so oft vorkommenden Fehlgriffe gehen meist aus Unerfahrenheit, Voreiligkeit und Mangel an gehöriger Beobachtung bei der Prüfung der Stimme hervor, und sind nie oder doch nur in dem seltenen Falle wieder gut zu machen, dass der Lehrer seinen Irrthum noch bei Zeiten einsieht, einen deutlicheren Begriff von der Stimme seines Schülers bekommt und sich vor Allem nicht schämt, seinen Fehler einzugestehen und wirklich umzukehren, um den richtigen Weg einzuschlagen; — oder wenn der Schüler durch glückliche Umstände in bessere Hände

geräth und unter einer einsichtsvolleren Leitung seine Studien neu beginnt und fortsetzt"*).

Die Kunst, das innerste Wesen einer (natürlich schon von Natur einigermaassen entwickelten) Stimme unfehlbar zu erkennen und ihr, auf solche Erkenntniss gestützt, gleich die richtige Behandlung zu Theil werden zu lassen — lässt sich recht wohl mit der Gabe der Diagnose bei den Aerzten vergleichen; dort, wie hier, wird sie theilweise durch langjährige Erfahrungen gewonnen, zum grössten Theile aber bleibt sie ein angeborenes Talent, das eben den wahren Meister kennzeichnet. Denn die Unterschiede der von uns (S. 27 u. ff.) aufgestellten eilf Stimmklassen sind oft so fein und unbeschreibbar, dass sie sich mehr empfinden, als in Worte zerlegen lassen. Nichtsdestoweniger wollen wir den Versuch wagen, diejenigen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Stimmgattungen zusammenzustellen und namhaft zu machen, die einigermaassen bestimmbar erscheinen und sich bei Naturalisten, die noch keine Studien gemacht haben, aber im Besitze guter Stimmen sind (und mit solchen haben wir es hier ausschliesslich zu thun), in der Regel wiederholen, je nachdem die Singenden zur einen oder andern

---

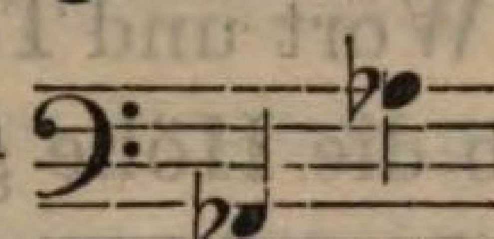
*) Es kann nicht unsere Absicht sein, hier von einer geflissentlichen Verkennung der Stimmlage zu sprechen, doch darf eine gewiss Staunen erregende Thatsache nicht unerwähnt bleiben, welche *Stéphen de la Madelaine* uns in seinem Buche: „Théories complêtes du chant, Paris, 1852", berichtet, dass nämlich im Pariser Konservatorium, der grössten Musikschule unserer Zeit, die Altstimmen grundsätzlich und ohne weiteres zu Sopranstimmen umgebildet werden. Hören wir, was unser Autor, S. 60 seines Werkes, ausspricht: „Tous les Contralti qui sont admis au Conservatoire, n'y sont reçus qu'à la condition de se transformer en Soprani: condition barbare et scandale qui résulte des errements d'un cercle vicieux dont tous les compositeurs déplorent les conséquences et qu'aucun d'eux n'a essayé de modifier. En voilà la formule: d'une part, on n'écrit pas au théâtre de rôle pour les Contralti, parce que le Conservatoire n'en forme pas; d'un autre côté, le Conservatoire n'élève pas de Contralti, parce qu'ils n'ont pas d'emploi au théâtre!" Ein solches Verfahren bedarf keines weiteren Kommentares, die Wirkungen desselben sind unausbleiblich und bekannt. Exempla sunt odiosa, liegen aber uns gerade sehr nahe! —

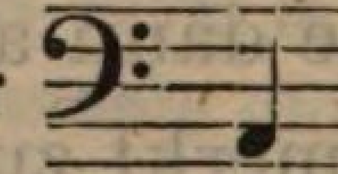
Stimmklasse hinneigen. Zuvor aber noch einige Worte über die Art der Stimmprüfung selber.

Lassen wir den Schüler (oder die Schülerin) zuerst irgend einen beliebigen Ton angeben, so werden wir fast immer einen ihm (oder ihr) vollkommen bequemen Ton zu hören bekommen, da selbst der unmusikalischste Mensch, wenn er anfängt zu singen, instinktmässig eine ihm bequeme Tonlage auffindet. Von diesem ersten Tone aus mag dann der Singende den ganzen möglichen Umfang seiner Stimme nach Höhe und Tiefe durchlaufen. Der Lehrer beobachte dabei auf's Genaueste, welche Töne der zu Prüfende mit Leichtigkeit, welche nur mit Anstrengung hervorzubringen vermag*); in welcher Oktave die Stimme am Meisten Klang und Glanz zeigt; ob der Schüler den Vokalen mehr eine hellere, oder dunklere Färbung zu geben geneigt ist, in welchem Register sich die Stimme am Besten gefällt, in welcher Lage sie die meiste Beweglichkeit zeigt; ob sie überhaupt lieber in gemessener, schwererer Gangart (*Andamento*) fortschreitet, oder in Wort und Ton Geschmeidigkeit und Gewandtheit offenbart; ob die Höhe gedrückt lautet und der Sänger vielleicht die Gesichtsfarbe wechselt, indem er hinaufsingt; ob die Tiefe unklar und forcirt erscheint und der Kehlkopf dabei herabgedrückt wird; ob die Töne der mittleren Lage sehr schwach sind oder Fülle haben, ob Kehl-, Nasen- und Gaumenklänge (vgl. S. 64—70) hörbar werden, wie oft, und auf welchen Tönen am Häufigsten. Alle solche Eigenthümlichkeiten müssen vom Lehrer auf das Allergewissenhafteste beobachtet und scharf geprüft werden. Auf die oberflächliche Kenntniss der Stimme gestützt, wiederhole er seine Prüfung nach ein oder zwei Tagen, und beobachte den Sänger vielleicht gerade dann am Sorgfältigsten, wenn dieser für sich singt und unbemerkt zu sein glaubt. Auf diese Weise wird und

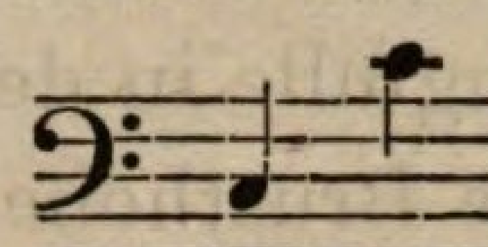
*) Ist die Körperhaltung und insbesondere die Mundstellung beim Singenden fehlerhaft (der Mund wird namentlich vom Anfänger nie genug geöffnet und auch die Zunge hat selten eine ruhige Lage), so muss der Lehrer schon bei der Prüfung den Schüler auf diese Fehler aufmerksam machen, da die Beseitigung derselben — so weit sie eben möglich — die Stimme natürlich in einem ganz anderen Lichte zeigt.

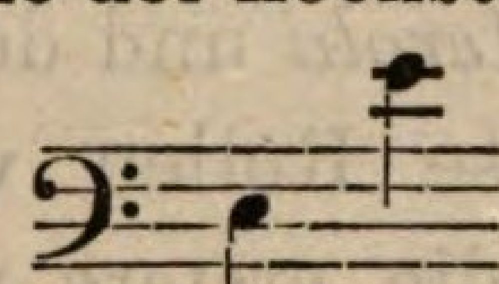
muss der erfahrene Lehrer mehr und mehr Resultate gewinnen. Auch die Feststellung des natürlichen Stimmbruches ist, wie wir schon (S. 118) bemerkten, von der grössten Wichtigkeit; doch da die sichere Auffindung desselben nur dann gelingt, wenn man den Schüler *pianissimo* singen lässt, es uns aber jetzt zur Prüfung zunächst wesentlich erscheint, die Stimme in ihrer natürlichen Kraft zu hören, so kommen wir weiter unten auf diesen Punkt zurück und wollen erst die übrigen Merkmale der verschiedenen Stimmklassen näher in's Auge fassen. Wir machen dabei, wie früher, mit der Betrachtung der männlichen Stimmen den Anfang. —

*a.* Bewegt sich eine Männerstimme ziemlich schwer und im markirten *Andamento* vorwärts, vereinigen sich in ihrem Klange die Elemente der Kraft und Fülle mit dem Ausdruck des Ernstes und Pathos, unbeschadet einer gewissen Rauhigkeit des Organes — ist die Neigung zu dunkler Vokalisation vorhanden, liegt der meiste Wohllaut und Metallklang in dem Umfange von , während die höheren Töne, namentlich vom folgenden *d* ab, bei der (fast ausnahmslosen) Umgehung des Falsettes grell und schreiend, und in plötzlich ganz veränderter, heller Vokalfarbe gegeben werden, auch wohl einen Beigeschmack von Nasen- oder Kehlklang aufweisen — — so hat man es mit einem *Basso serio*, dem tiefen Bass zu thun.

Der anfangs oft fühlbare Mangel guter tieferer Töne, bei herausgeschrieener Höhe, darf den Lehrer ebensowenig zu dem Schlusse verleiten, er habe einen *Bariton* vor sich, als der Besitz von ein Paar hohlen, noch unter  liegenden Tönen, die sich zuweilen beim *Basso baritono* vorfinden, wenn dessen Höhe noch wenig entwickelt ist, den erfahrenen Meister zu der Meinung berechtigen kann, er habe es mit einem *Basso profondo* zu thun. Am Entscheidensten ist der Charakter des Organes, sowie die Beobachtung desjenigen geringeren Um-

fanges (von etwa einer Oktave), in welchem die Stimme den meisten Glanz und Wohllaut entfaltet*).

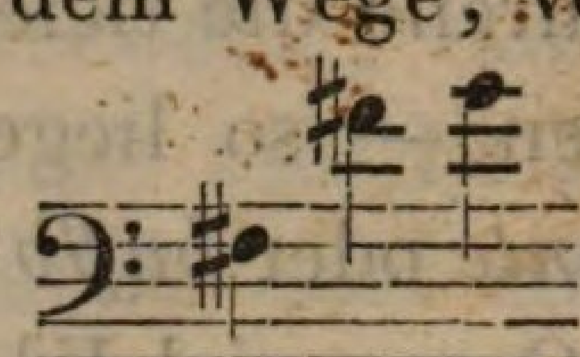
*b.* Weist eine Männerstimme dagegen mehr Fluss in der Kantilene, überhaupt einen leichteren Gang auf, trägt sie den Stempel der Schnellkraft und Gewandtheit, ist die Färbung der Vokale eine hellere, und zeigt sich im Allgemeinen eine natürliche Zungenfertigkeit bei der Aussprache, — ist der meiste Klang (der freilich selten oder nie die Grösse und Macht des *Basso serio* erreicht) in der Oktave von  vorhanden und gesellt sich hierzu ein leicht ansprechendes Falsett für die höheren Tonlagen (bei dem die Stimme gern zum Gaumenklang neigt), während die tieferen Lagen der Bruststimme wenig Fülle offenbaren — so liegen die bezeichnenden Merkmale des *Basso parlante* oder *buffo* vor uns.

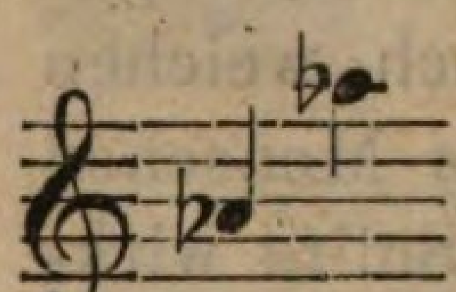
*c.* Entfaltet ein Organ viel Klarheit und Bestimmtheit in seinem ganzen Wesen (ohne die imponirende Gewalt des Bassklanges zu besitzen), ist natürliche Disposition zur Kehl- (nicht Zungen-)fertigkeit vorhanden, erscheint die Vokalisation, mit Ausnahme der höchsten Töne, mehr hell, als dunkel, bietet die Lage von  viel Weichheit und sympathi-

---

*) Es möchte etwas gewagt erscheinen, mit *Panseron* äussere genaue Kennzeichen der Vokalorgane anzunehmen, nach welchen man einen untrüglichen Schluss auf die Stimmgattung eines Menschen machen könne, ohne ihn singen gehört zu haben! Sollte wirklich eine breitere Brust, weitere Nasenhöhlen, ein grösserer, ausgedehnterer Kehlkopf nur beim Bassisten anzutreffen sein? sollten uns in der That engere Nasenlöcher, ein kleineres Gesicht, ein entwickelteres Zäpfchen, eine breitere und dickere Zunge sogleich den Tenor beim Manne kundgeben, und so in ähnlicher Weise das innerste Wesen der verschiedenen Klassen der weiblichen Stimmen offenbaren?? — Eher könnte man von der Höhe und Tiefe des Organes beim Sprechen einen richtigen Schluss auf den Stimmcharakter ziehen, indem es nur selten vorkommen dürfte, dass einem Tenor ein tiefes, einem kräftigen Bass ein hohes Sprachorgan angehört. — Das Einfachste ist und bleibt: die Stimme gehörig zu prüfen; dann weiss man bald, woran man ist, mag die Nase lang oder kurz, die Brust breiter oder schmaler sein! —

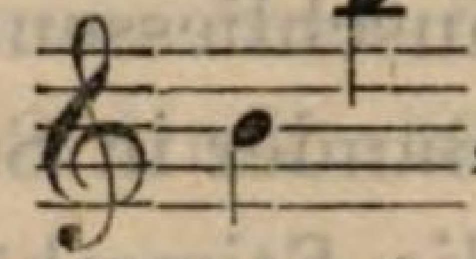
schen Wohllaut dar, liebt es der Sänger, alle diese Töne mit Bruststimme zu singen, weil ihm der Einsatz und Gebrauch des Falsettes schwer zu werden scheint — so dürfen wir einen *Basso cantante*, *Baritono* mit Gewissheit in solcher Stimme annehmen.

*d*. Sehr schwer ist die Stimme des *Tenore baritono* für den Prüfenden zu ergründen, noch schwerer, davon eine Beschreibung zu machen. Ein derartiges Organ weist gewöhnlich wenig Klangfülle in den tieferen Lagen, ebenso aber auch nur eine forcirte Brusthöhe auf, die schon oft zu dem Schlusse verleitet hat, man habe es mit einem noch unentwickelten *Tenore eroico* zu thun. Die Stimme bewegt sich schwerfällig vorwärts, geht dem Falsett meist aus dem Wege, vokalisirt dunkel, und singt gern in der Lage von . Solche zwitterhafte, zwischen dem Bassbariton und dem Heldentenore die Mitte haltende, Stimmen kommen übrigens nur seltener vor, und sind auch von den Komponisten nicht oft benutzt worden. Ausnahmen davon machen z. B. die Parthien des *Zampa* in der gleichnamigen Oper von *Herold* und des *Telasko* in *Spontini's Cortez*; und selbst diese Rollen werden auf unsern Opernbühnen sehr häufig — die erstere vom *Tenore eroico*, die zweite vom *Basso baritono* gesungen.

*e*. Begegnet uns eine Stimme, die in der Lage von  (natürlich in der tieferen Oktave) viel Wohllaut mit durchdringender Kraft verbindet, zur dunkleren Vokalisation sich hinneigt, ungern vom Falsett Gebrauch macht, und, abgesehen von der den tiefen Bässen oft eigenen Rauheit, in vieler Hinsicht in Betreff des Charakters Analogien mit jener gerade eine Oktave tiefer am Bequemsten einherschreitenden Stimme aufweist*) — so ist damit das Wesen eines

*) Dem Kenner der Eigenthümlichkeiten jeder Stimmklasse wird diese Behauptung nicht paradox erscheinen; beide Stimmen haben die Begabung der Kraft, Fülle und des Glanzes, den Ausdruck des Pathos,

*Tenore eroico* beschrieben. Auch hier stellen sich in den höchsten Tönen in heller Klangfarbe gern Kehl- und Nasenbeiklänge ein. Nur ist das *Andamento* des Heldentenores, wenn auch nicht entfernt so leicht und beweglich, als beim *Tenore lirico*, doch jedenfalls, schon der um eine Oktave höheren Tonlage wegen, weit weniger schwerfällig und markirt, als beim *Basso serio*.

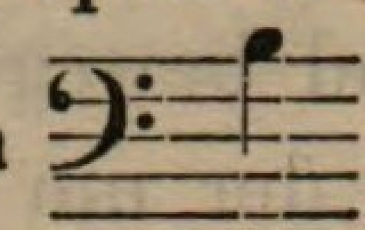
*f*. Offenbart eine hohe Männerstimme weniger Kraft und Fülle des Klanges, dagegen eine auffallende Leichtigkeit und Beweglichkeit des Organes in der hohen Lage von , singt sie dabei gern und viel in zwar wohlklingendem, aber doch etwas dünn und weibisch lautendem Falsett*), in heller Vokalisation, mit etwas Neigung zum Gaumenklange, so haben wir es unfehlbar mit einem *Tenore lirico* zu thun.

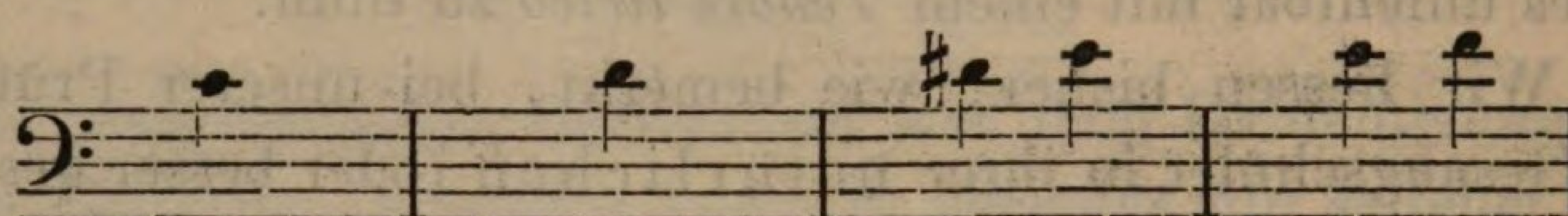
Wir liessen bisher, wie bemerkt, bei unserer Prüfung die Gesangschüler in ihrer natürlichen (oder besser gesagt, in der von Natur der Jugend eigenen, übertriebenen) Kraft vorsingen. Hierbei wurde der Eintritt des zweiten Registers theils verzögert, theils ganz vermieden, und doch bedürfen wir der genauen Kenntniss des natürlichen Stimmbruches und Ueberganges ins Falsett. Lassen wir deshalb, nachdem wir schon ein ziemlich deutliches Bild von der Eigenthümlichkeit der Stimme gewonnen haben, unsere Sänger nun noch einmal ihren ganzen Umfang im leisen Piano durchlaufen, indem wir sie auffordern, mit mög-

---

des Ernstes und der Würde in vielen Beziehungen analog aufzuweisen, und erscheinen eben nur völlig anders durch die ganz verschiedene Tonlage.

*) Wir sind hier scheinbar im Widerspruche mit unserer Beschreibung der Klangart der Register (S. 33). Das Falsett des *Tenore lirico* ist allerdings, von Natur aus, meist schon so ausgebildet, dass es weit mehr Klang entfaltet, als das aller übrigen Stimmen, und im Verhältniss zu diesen sollte bei ihm nicht mehr die Rede vom weibischen Klange sein; gleichwohl behält diese ganze Stimmgattung, namentlich dem *Bariton* und *Bass* gegenüber, stets den Charakter des Unmännlichen, weshalb *Miksch* oft zu äussern pflegte: der lyrische Tenor sei seiner Ansicht nach ein krankhafter Zustand.

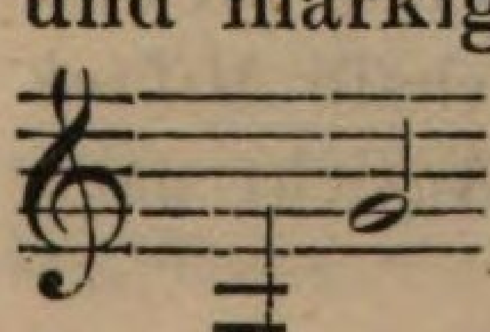
lichst wenig Athem zu singen — so wird es sich bald zeigen, dass selbst, wo das zweite Register schwer oder anfangs gar nicht ansprechen will, beim *Basso profondo* gleichwohl schon beim  die Möglichkeit aufhören wird, weich mit Bruststimme zu singen. (Wir haben immer den ungebildeten Naturalisten im Auge.) Die Natur weist also hier entschieden auf den Eintritt eines neuen Registers hin, bei welchem, wenn wir uns der Ansicht von *Joh. Müller* anschliessen wollten, nur der innere oder Randtheil der Bänder in Schwingung gerathen würde, da die Schwäche des die Stimmbänder zum Tönen bringenden Luftstrahles nicht dazu ausreichen kann, die Bänder in ihrer ganzen Breite schwingen zu machen. Dieselbe Neigung wird sich einstellen auf:



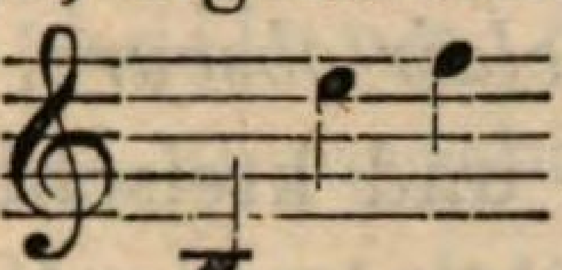
beim: Basso parlante, Basso Baritono, Tenore eroico, Tenore lirico.

Uns genügt vor der Hand schon die Beobachtung solcher, bei allen Wiederholungen im Piano wiederkehrenden Erscheinung, ganz davon abgesehen, ob das Falsett sich schon wirklich einstellt und Mühe verursacht, oder nicht. Die Erfahrung hat uns hundertfach von dem oben angegebenen, nach den Stimmklassen wechselnden Punkte des Stimmbruches überzeugt, und so gewinnen wir hierdurch einen neuen Wegweiser für die richtige Einreihung in eine bestimmte Klasse. Wie das Falsett herauszulocken, wie es zu verwenden, wie weit die Bruststimme auszudehnen sei, davon zu reden, ist nicht hier der Ort, wir kommen sehr bald bei der praktischen Lehre auf diese Punkte zurück. — Betrachten wir nun die verschiedenen Frauenstimmen und ihre bezeichnenden Merkmale näher:

*a.* Eine Stimme, die schmelzende Weichheit mit Dicke und markiger Fülle des Tones, vorzüglich in der Oktave von

 aufweist, eine Fülle, die nichts mit jenem blökenden,

alles Ausdruckes baaren, Kehlklange gemein hat, den wir in solcher tiefen Lage heutzutage selbst von Sopranstimmen aufgetischt bekommen, giebt sich leicht als *Contralto* zu erkennen. Ihre Vokalisation ist meist sehr dunkel, die Kopfstimme anfangs nur dünn und schwer ansprechend, die Beweglichkeit von Natur nicht gross*). —

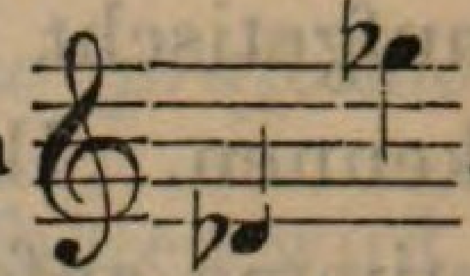
*b.* Entbehrt ein Organ, bei ähnlicher Weichheit der Tiefe, jener markigen Fülle des *Contralto*, zeigt es dagegen eine zwar nicht leicht ansprechende, aber doch sehr klangvolle Kopfstimme, die oft bis in's Bereich des *Mezzosoprano* hinaufsteigt, ergeht sich die Sängerin am Liebsten in dem Umkreise von , so darf man mit Bestimmtheit einen *Mezzocontralto* in solcher Stimme annehmen. — Das eben von uns beschriebene Organ wird selten oder niemals genug beobachtet, da viele Lehrer von der Existenz desselben überhaupt keine Ahnung haben und es getrost als tiefen Alt proklamiren, wenn die Stimme im Besitze der tieferen Töne ist, oder für einen Mezzosopran erklären, wenn sie durch die oft vorhandene grosse Höhe dazu verleitet werden. Die *Mezzocontralti* zählen zu den seltneren, aber schönsten Stimmen. Sie haben in der Tiefe weniger Gewalt, jedoch weit grössere Biegsamkeit, als die *Contralti*, haben Rundung und Egalität in den mittleren Tönen und eine oft machtvollere und glänzendere Höhe, als der in gleicher Lage mehr sympathische und angenehme Mezzosopran**).

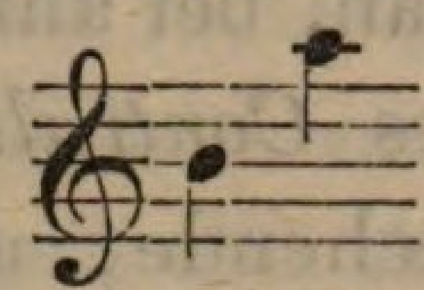
*c.* Der Mezzosopran weist eine ebenso klangreiche (wenn auch schwächere) Tiefe, dagegen eine klare, viel leichter ansprechende und beweglichere Höhe, als der *Mezzocontralto*, eine hellere Vokalfärbung, sehr leichte Registerverbin-

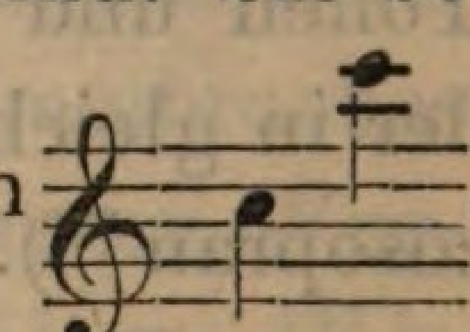
---

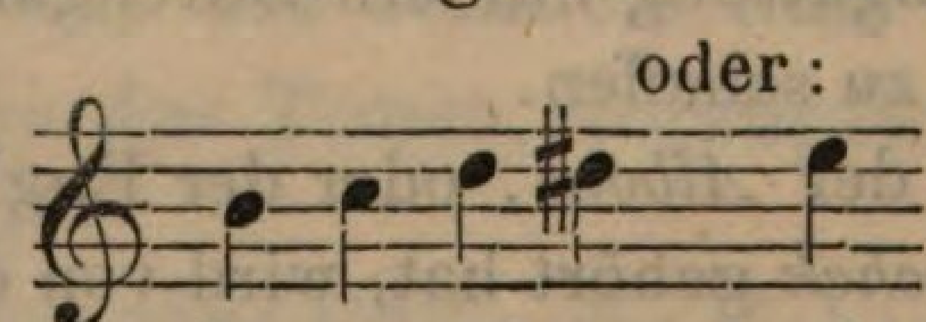
*) Wir haben hier nur die weiblichen Stimmen im Auge, nicht aber die Altstimmen emporwachsender Knaben oder abgesungener Kastraten; bei Ersteren ist jene Stimmgattung nur ein Durchgangszustand, mit den Anderen haben wir nichts zu schaffen.

**) Wer die Stimmen der *Alboni*, oder der Engländerin *Shaw*, oder unserer deutschen *Botgorschek* gehört hat, wird von dem namenlosen und eigenthümlichen Reize des *Mezzocontralto* gewiss durchdrungen sein.

dung und in seiner ganzen Klangart viel Milde, Weichheit und Schmelz auf, ohne doch dabei der Fülle zu entbehren. Seine bequemste Lage ist der Umkreis der Töne von .

*d.* Entdecken wir in einer Stimme, statt jener Milde und Anmuth, eine grossartige, blendende Gewalt und dramatischen Ausdruck in der Lage von , liegt bei ihr überhaupt der meiste Glanz und alle Tonfülle im Register der Kopfstimme, während die Bruststimme weniger wirkungsvoll erscheint, ist die Vokalisation jenes schöne *clair-obscure,* was die Mitte hält zwischen zu dunkler Färbung und kreischender Helle, ist die Beweglichkeit nicht gross, das *Andamento* etwas schwer und accentuirt — so besitzt die Sängerin in solchem Organe alle Eigenschaften des *Soprano sfogato.*

*e.* Sobald sich hingegen die grösste Beweglichkeit, jedoch ein viel dünnener Klang in der Kopfstimme und noch weniger Bedeutung in den Tönen der Bruststimme zeigt, als beim *Soprano sfogato*, so haben wir es mit einem *Soprano acuto* zu thun. Die Vokalisation solcher Stimmen ist meist ziemlich hell; der Charakter des Würdevollen, Grossartigen geht derartigen Organen ab, die mehr für den Ausdruck der Freude, des Scherzes, der Zierlichkeit und Bravour geeignet sind. Sie bewegen sich mit grosser Leichtigkeit in der Oktave von .

Stellen wir mit den Schülerinnen nach beendigter Prüfung in der Kraft und dem Umfange der Stimme (wie bei den Männerstimmen) eine erneute, auf den Punkt des natürlichen Stimmbruches hinzielende Probe an, so werden wir dabei, wie oben beschrieben war, verfahren müssen. Die Sängerinnen durchlaufen im *Pianissimo* den ganzen Umfang ihrer Stimme mehrmals, und wir achten genau darauf, ob der Eintritt des Kopfregisters bei 

erfolgt. Wir dürfen mit Bestimmtheit annehmen, dass, je früher der Stimmbruch

erfolgt, wir es immer mit einer tieferen Stimmklasse zu thun haben werden; denn der *Contralto* pflegt von Natur bei , der *Mezzocontralto* beim , der *Mezzosopran* beim , der *Soprano sfogato* einen halben, der *Soprano acuto* einen ganzen Ton höher mit dem Gebrauche der Kopfstimme zu beginnen. Lässt sich gleich in Bezug auf die Stimmen und ihre Register kein absolut bestimmtes und ausnahmsloses Schema aufstellen, so lehrt uns die Erfahrung doch eine normale und in den meisten Fällen sich wiederholende Vertheilung der Register, einen Stimmbruch, der bei unausgebildeten Stimmen an den von uns bezeichneten Punkten statt zu haben pflegt, sobald sie ohne alle und jede Anstrengung hinaufsingen. Die Erfahrung, dass die Bruststimme im *Forte* sich um viele Tonstufen weiter hinauf ausdehnen lässt, stösst unsere Beobachtungen ebensowenig um, als der Umstand, dass der Sänger beim Herabsingen, von der Kopfstimme ausgehend, den Umfang dieser um eine Terz oder Quarte nach unten vergrössern und den Wiedereintritt der Bruststimme verzögern kann. —

Das wären denn also die wesentlichsten und möglicher Weise in Worte zu kleidenden Eigenthümlichkeiten und Merkmale der eilf von uns aufgestellten Stimmklassen, die dem weniger erfahrenen Lehrer dazu dienen mögen, sich vor Fehlgriffen in Betreff der Einreihung junger Organe in eine bestimmte Klasse zu hüten. Auf alle Fälle bleibt es für einen gewissenhaften Lehrer, der in der Erziehung der Stimmen sich vielleicht tüchtig, in der Diagnose der Organe hingegen nicht begabt und sicher weiss, rathsam, in zweifelhaften Fällen sich an einen bewährten Meister zu wenden und dessen Meinung über das Wesen der für ihn noch nicht genügend deutlich erkannten Stimme einzuholen*).

*) Es kann einem jungen, wirklich strebsamen Lehrer, wie Sänger nur zur Ehre gereichen, wenn er sich in schwierigen Fällen bei erfahrenen Meistern Rath und Belehrung erbittet. Statt dessen hält eine ganz falsche Scham nur zu oft Lehrende, wie Ausübende davon ab, ein Be-

Wir verlangten eine schöne und umfangreiche Stimme von demjenigen Schüler, der sich zum Sänger ausbilden will, und haben dieselbe auch bisher vorausgesetzt, als wir die verschiedenen Organe und ihre Eigenthümlichkeiten darstellten. Bei derartig begabten Stimmen ist natürlich auch der eigentliche Charakter, ihr innerstes Wesen der Prüfung zugänglicher. Anders ist es mit den oft kleinen und gänzlich unentwickelten Stimmen anfangender Gesangsdilettanten; da fehlen oft alle bezeichnenden Merkmale für den Lehrer zum Theil, oder ganz, und es wird sich nun fragen, wie solche Stimmen zu behandeln, oder vielmehr (was uns hier allein zur Beantwortung vorliegt), wohin sie zu rangiren seien.

Wir erwidern darauf: vor der Hand gar nicht. Der Gesanglehrer halte sich zunächst an die wenigen klangvollen Töne, die solche minder bedeutende, unentwickeltere Stimmen aufweisen, und gewinne durch Uebung ganz allmälich einen Ton nach der Höhe oder Tiefe hinzu — oder versuche es, eine Brücke zwischen zwei etwa auseinanderliegenden guten Tönen zu schlagen. Die Art und Weise, wie solche erste Studien vorzunehmen seien, wird in unserer praktischen

---

kenntniss ihrer Unerfahrenheit oder Rathlosigkeit abzulegen. Sie bilden sich ein, ihrer Stellung durch solche Schritte etwas zu vergeben, und ziehen es vor, in gewissen Dingen unwissend zu bleiben, obschon sie sich durch solche Bitte um Belehrung bei jedem vernünftigen Menschen nur ein höchst ehrenvolles Zeugniss für ihr rastloses Fortstreben und ihre Begierde und Bemühung, sich immer mehr auszubilden — ein Ziel, dem ja alle Besseren und Besten bis an ihr Ende leben — ausstellen könnten.

*Joh. Miksch* war schon Gatte und Vater, und galt in Dresden für einen grossen Sänger und geschickten Lehrer, als er nichtsdestoweniger noch einmal ganz von vorne anfing, und dies blos in Folge einer zufällig (nach einem von ihm veranstalteten Konzerte, wo er für seine Leistungen mit Beifall überschüttet worden war) im Vorbeigehen aus dem Munde seines nachmaligen Lehrers, des berühmten *Caselli*, vernommenen Aeusserung: „Schade um den jungen Mann, er hat keine Methode, und seine Stimme wird in wenigen Jahren draufgehen". — Nun, die Früchte so edlen Strebens und solcher seltenen Selbstverleugnung sind nicht ausgeblieben, denn *Miksch* wurde bekanntlich selbst der grösste Gesangmeister seiner Zeit.

Methode sogleich dargelegt werden. Weiss der Schüler erst, wie er singen und üben muss, so wird die Natur (wo überhaupt irgend Talent vorhanden ist) auch bei weniger grossen Stimmen sich mehr und mehr freigebig erweisen und (wenn nicht gleich, doch) früher oder später dem aufmerksam prüfenden Lehrer unfehlbar den rechten Weg zeigen. Man hüte sich nur vor aller Uebereilung und warte, wie der verständige Gärtner bei seinen Blumen, die Zeit der Entfaltung und endlichen Blüthe eines Organes ruhig ab; sie wird und kann nicht ausbleiben, wenn bei der Pflege nichts versehen oder verabsäumt ward, oder kein übles Wetter (in der Gestalt einer schlimmen Krankheit) der Blume ihre Keime, dem Sänger seine Stimme für immer zerstört und vernichtet.

---

# Erster Abschnitt.

## Egalisirung der Stimme
## und
## Uebung des Athems an Tönen von unverändert gleichem Stärkegrade.

„Für jeden Ton ist dann die Muskelkraft die grösste, die Muskelthätigkeit die energisch'ste, wenn der Athem der schwächste ist."

*W. Schwarz.*

Wir theilten im zweiten Abschnitte der Einleitung dieses Buches die Gesangsorgane in solche ein, die vor, bei und nach der Entstehung des Tones ihre Wirkung entfalten, und fanden dabei, dass es die Lungen waren, welche die zur Erzeugung des Gesangtones nöthige Luftmasse hergaben, den Ton also vorbereiteten, während derselbe beim Durchströmen der Luft durch die gespannten Stimmbänder und die dadurch verengte Stimmritze in der Kehle entsteht, in der Schlund- und Mundhöhle aber hernach weiter ausgebildet und modifizirt wird. Durch diese Erkenntniss ist uns der Weg vorgezeichnet, den wir jetzt zu gehen haben; wir müssen den Ton eben in seinen verschiedenen Stadien begleiten. Demnach wird

### das kunstgerechte Ein- und Ausathmen

das Erste sein, womit wir den Anfänger zu beschäftigen haben. Um frei und ungehindert einathmen zu können (und von der Geschicklichkeit im Einathmen hängt ja, wie wir wissen, der ganze Erfolg des Ausathmens, d. h. für uns des Singens

ab), muss der Singende vor Allem die von uns im ersten Theile beschriebene Körperhaltung und Mundstellung annehmen. Alsdann übe er sich darin, eine beträchtliche Quantität Luft ruhig und geräuschlos einzuathmen*), dieselbe einen Moment zurückzuhalten und alsdann ganz allmälich ohne alles Stossen und hörbare Hauchen stumm**) wieder ausfliessen zu lassen. Denn warum soll der junge Sänger, der von schulgerechter Verwendung des Athems ebenso wenig eine Ahnung hat, als von der künstlerischen Tonbildung, zwei Schwierigkeiten auf einmal überwinden, die doch beide nicht gering sind? Erst wenn er durch öftere (natürlich stets durch gehörige Pausen unterbrochene) Uebungen gelernt hat, ohne alle Anstrengung — die sich durch Spannung der Halsmuskeln, Wechsel der Gesichtsfarbe u. dgl. mehr sogleich dem Lehrer verräth — und völlig unhörbar ein- und auszuathmen, erst dann werde der Ton mit hinzugenommen.

Dadurch kommen wir aber zugleich zur Beschäftigung des eigentlichsten Stimmorganes, des Kehlkopfes mit seinen Muskeln und Bändern. Der Grad der Oeffnungsweite der Stimmritze und der damit zusammenhängende geringere oder grössere Grad der Spannung der Stimmbänder bedingt, wie wir wissen, auch den Grad der Tonhöhe, die in eben dem Maasse zunimmt, als die Spannung jener Bänder vermehrt

---

*) *Beau* und *Maissiat* und nach ihnen *Mandl* und *Schwarz* unterscheiden drei verschiedene Typen des Einathmens: ein Zwerchfellathmen, ein Schlüsselbeinathmen und ein Rippen- oder Flankenathmen, und lassen sich weitläufig darüber aus, welche von diesen Einathmungsarten für den Gesang zulässig, welche schädlich seien. *Merkel* sagt dagegen in seiner Anthropophonik (S. 54): „Es kommt für die Stimmgebung und deren Oekonomie viel weniger darauf an, nach welchem Typus inspirirt wird, als darauf, wie viel Luft eingeathmet wird, und auf welche Weise die Exspirationsorgane die Austreibung dieser Luft bewirken."

**) Wir wissen bereits, dass die Stimmritze beim stummen Ausathmen zwar schon weit enger ist, als beim Einathmen; jedoch ist dabei immer noch nicht diejenige Spannung der Stimmbänder vorhanden, die zur Bildung eines Gesangtones erforderlich ist, und sogleich eintritt, sobald wir den Willen haben, einen Ton anzugeben.

wird. So müssen wir denn vor Allem darauf bedacht sein, den Muskeln*), welche die Spannung der Stimmbänder bewerkstelligen, die erforderliche Sicherheit und Regelmässigkeit der Bewegung zu eigen zu machen, die eben zur Beherrschung der Stimme führt und den Künstler vom Naturalisten unterscheidet. — Singen wir einen oder mehrere Töne in verschiedenen Stärkegraden hintereinander an, so werden wir uns sogleich davon überzeugen, dass die grössere Kraft, die wir erreichen, durch nichts Anderes erzielt wird, als durch ein grösseres Quantum von Luft, das wir aus den Lungen heraufschicken. Zum *Piano* verbrauchen wir den wenigsten, zum *Fortissimo* den meisten Athem. Nun ist es aber unsere Absicht, zunächst die möglichste Egalität im ganzen Stimmumfange zu erreichen; wir werden also einen bestimmten Stärkegrad festhalten, d. h. ein gleiches Athemquantum für die verschiedenen Tonstufen und Stimmlagen verwenden müssen, und es würde sich nun fragen, welcher Grad der Stärke, d. h. ein wie grosses Quantum von Luft im Anfange unsern Zwecken am Besten dienen wird. Die Antwort liegt auf der Hand. Wir wollen nicht nüanciren, nicht die Brust, sondern die Kehle und ihre Muskeln in erster Reihe in Thätigkeit setzen — müssen es also versuchen, mit möglichst wenig Luft möglichst viel Ton zu erreichen**) und deshalb unsere Ausgleichungsstudien im *Piano*grade beginnen.

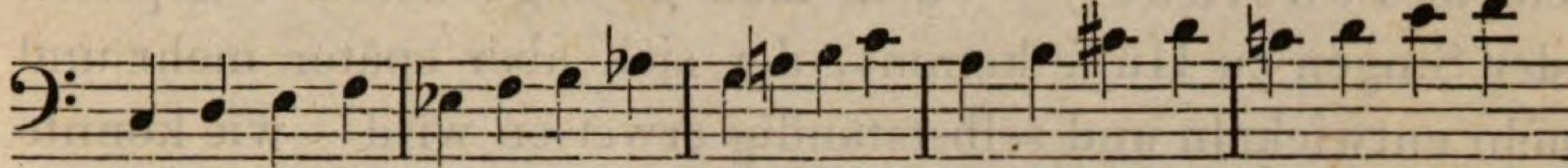
---

*) Die von den Sängern und Lehrern noch so wenig beherzigte und durch die Erfahrung doch längst festgestellte Wahrheit, dass die Gesangsthätigkeit in erster Reihe eine eigentliche Gymnastik der Halsmuskeln bedingt, dass von der Tüchtigkeit und Sicherheit, die der Bewegung dieser Muskeln durch Uebung verliehen werden kann und muss, der ganze Erfolg des Gesangstudiums abhängt — ist noch in keinem Werke mit gleicher Vortrefflichkeit und Klarheit vom physiologischen Standpunkte aus behandelt und bewiesen worden, als in dem schon von uns erwähnten Buche des Dr. *Schwarz*, das wir der Notiznahme unserer Leser dringend empfehlen möchten.

**) Mit Unrecht denkt man sich so oft unter dem Ausdrucke „viel Ton" ein *Forte!* Diese Ansicht ist ganz einseitig, denn man kann ebensowohl forte singen und dabei sehr wenig Ton zum Vorschein bringen, als im leisen Piano viel Ton entfalten. Wir könnten das Wort: Ton hier am Besten mit Vokalklang übersetzen, da ohne Vokal kein

**Das gleichmässig sanfte Ansingen und Aushalten**

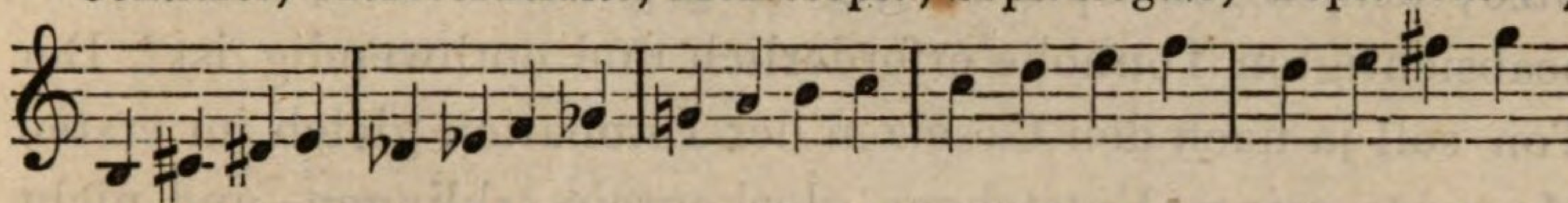
der Töne ist somit unsere nächste Aufgabe. Wir wählen dazu einige der bequemsten Töne der verschiedenen Stimmklassen, also etwa beim:



Basso profondo, B. parlante, Baritono, Tenore eroico, Tenore lirico.

In gleicher Weise beim:

Contralto, Mezzocontralto, Mezzosopr., Sopr. sfogato, Sopr. acuto.*)



(Sollte der Uebergang in das zweite Register beim Schüler auffallend schwer erfolgen, so kann man die Uebungen auch um einen Ton tiefer oder höher beginnen, wie überhaupt bei noch unentwickelteren Stimmen, wie bemerkt wurde, die wenigen vorhandenen guten Töne zum Ausgangspunkt der Studien dienen müssen.)

Der Schüler singe diese Töne zunächst einzeln mit völlig ruhigem Athem und möglichst geringem Luftverbrauche auf dem Vokale *a* an, und halte sie ohne alles *crescendo* sanft und gleichmässig *piano* so lange aus, als es das aufgenommene Athemquantum nur irgend gestattet. Man kommt mit wenig Athem bei Vermeidung aller Nüancirung im Tone schon nach einiger Uebung erstaunlich weit, wie wir aus langjähriger Erfahrung an den verschiedenartigsten Organen bekräftigen können. Halten wir sodann den Singenden dazu an, sich vor

---

Ton denkbar ist. Die unausgesetzte Fortdauer des Vokalklanges ist es, die einen Gesang tonvoll erscheinen lässt, er mag in einem stärkern oder geringern Grade der Kraft auftreten. Es darf eben kein Atom Luft, so lange wir singen, tonlos durch unsere Kehle ziehen und (wie die Physiologen es nennen) als „wilde Luft" ausströmen, sondern aller Athem soll im Gesange als Tonwelle, nicht Luftwelle ausfliessen.

*) Oder sagen wir, wenn das innerste Wesen der Stimme sich noch nicht vollständig herausgestellt hat: bei *Bass-*, *Tenor-*, *Alt-* oder *Sopran*stimmen, die in solcher Lage mit Bequemlichkeit singen.

Allem eine ganz genaue Vorstellung von dem zu bringenden Tone zu machen, bevor er ihn intonirt, und solche Vorstellung, den Gedanken des Tones während der ganzen Dauer desselben unausgesetzt festzuhalten. Hört der Schüler den Ton nicht ganz deutlich im Geiste mit seinem Tonsinne*) — dem man anfangs durch Vorspielen oder Singen zu Hülfe kommt, der sich aber später mehr und mehr entwickeln und selbstständig erweisen wird — wie könnte er alsdann den Stimmbändern schon vor dem Erklingen des Tones, d. h. vor dem Durchgange der Luft durch die Stimmritze, denjenigen Spannungsgrad gegeben haben, der zu der beabsichtigten Tonhöhe erforderlich und nothwendig ist? Der Ton soll ja nach den Gesetzen der Intonation gleich im ersten Momente seines Entstehens glockenrein erklingen, und nicht erst herauf- oder herabgestimmt werden, wenn er schon vernommen wird. Wie kann er in solcher Bestimmtheit und Reinheit eingesetzt werden, wenn die geistige Vorstellung seiner Tonhöhe nicht vorausgegangen ist? — wie in derselben, um kein Haar nach unten oder oben abirrenden, Reinheit und Gleichheit der Tonhöhe verharren, wenn jene Vorstellung nicht bis zu seinem Verklingen über ihm wacht? Auf diesen Punkt muss also von der ersten Lehr- und Uebungsstunde ab die gewissenhafteste Aufmerksamkeit gerichtet werden.

Was nun die Klangart des vorgeschriebenen *a* anlangt, auf dem obige Töne geübt werden sollen, so hüte sich der Schüler einerseits davor, ein *o* oder *oa* statt des reinen *a* zu geben, ohne andererseits in die Unmanier eines zu grellen und breiten *a* zu verfallen**). Er reisse deshalb den Mund

---

*) Auch auf die unbestreitbare Nothwendigkeit dieser (wenn wir so sagen können) steten und blitzschnellen Telegraphie der Befehle des Gedankens (Tonsinnes) an die Nerven und Muskeln, die dann ebenso schnell jener Weisung gehorchen und nachkommen, hat, ausser der verdienstvollen *Nina d'Aubigny*, von allen uns bekannten Autoren nur *Schwarz* ausführlich und nachdrücklich hingewiesen. —

**) Es darf der den verschiedenen Stimmklassen von Natur eigenen und vorzugsweise angenehmen sehr dunkeln, oder bei andern übertrieben

nicht übertrieben auf und achte vor Allem auf die ruhige, unveränderte Lage der Zunge, die, wie wir wissen, den Klang des *e* und *i* vorbereitet, sobald sie sich der Gaumendecke mehr zuneigt, dagegen die Bildung des *o* und *u* anbahnt, wenn sie sich mehr und mehr nach unten aushöhlt. Die Vermeidung der Fehler des Kehl-, Nasen- und Gaumenbeiklanges haben wir schon im ersten Theile (S. 64 u. ff.) ausführlich kennen gelernt. Ein guter Meister wird solche Tonbildungsmängel nie und nirgends dulden und, wo sie bei einem Schüler vorhanden sind, seine ganze Energie und Sorgfalt darauf verwenden, denselben abzuhelfen. Am Besten wird ihm dies gelingen, wenn er (ausser seinen Lehren und Vorschriften) dem Schüler mit seiner eigenen Stimme ebensowohl die Fehler nachmachen, als zeigen kann, wie ein vollkommen guter und edler Ton klingen muss.

Hat der Schüler die vorgeschriebenen Töne oft und zur Zufriedenheit des Lehrers einzeln im *Piano* angesungen und ausgehalten, so verbinde er erst zwei (den ersten und zweiten, dann den zweiten und dritten, dann den dritten und vierten) dieser Töne miteinander, und singe alsdann (mit gleicher Abwechselung) drei und vier Töne in einem Athem. Er verbraucht dazu nicht mehr Luft. als wenn er einen einzelnen Ton länger aushielt, er vertheilt jetzt nur das Quantum der vorhandenen Luft unter die drei und vier Töne gleichmässig (vgl. S. 62). Dabei ist, mögen die Töne von oben nach unten, oder von unten nach oben gesungen werden, immer darauf zu achten, dass der Klang des Vokales *a* genau derselbe bleibt*).

---

hellen Vokalisation bei den Studien keine Berücksichtigung geschenkt werden. Man wähle vielmehr ein mittelhelles, beide Gewohnheiten vermittelndes *a*, was sich im *Piano* auch unter Anleitung des Lehrers bald einstellen wird.

*) Freilich muss, wir wiederholen es, der Schüler hören lernen, will er bei seinen unbewachten Privatstudien irgend auf Erfolg und Fortschritt rechnen können. Der Lehrer mache den Anfänger deshalb auf jede, auch die kleinste, Modifikation im Klange und der Färbung eines Vokales bei Tönen oder kleinen Tonreihen aufmerksam; er vergegenwärtige ihm die Unterschiede auch hier durch Vorsingen, und lasse den Schüler, dessen

**Die unverändert gleichmässige Lage aller Mundtheile** (der gesammten Schlund- und Mundhöhle) während des Aushaltens eines Tones, oder beim Verbinden mehrerer, kann einzig und allein zum Beibehalten der verlangten gleichen Vokalfärbung führen, und so eine Egalisirung der Töne auch in dieser Hinsicht ermöglichen. Denn sobald vom Vokalklange, von der Färbung des Tones die Rede ist, sind wir in das dritte Stadium desselben eingetreten, in seine Modifikation und Ausbildung, dem die Vorbereitung durch den Athem und die Erzeugung durch die Kehle vorausgegangen ist.

Den meisten Anfängern macht eine stete und gleichmässige Ruhe aller Mundtheile, eine unverändert egale Oeffnung des Mundes, vor allem aber die flache, unbewegliche Lage der Zunge sehr viel zu schaffen. Greifen wir deshalb, wo die Energie des Willens nicht ausreichen sollte, veränderte Lagen im Ansatzrohre zu vermeiden, getrost zu jenen kleinen, viel geschmähten und bespöttelten Mittelchen, die *Miksch* jederzeit mit so vielem Erfolge bei seinen Schülern anwandte.

Will das Festhalten einer und derselben Mundweite nicht gelingen, so schnitze sich der Uebende ein schmales Hölzchen (wozu vielleicht ein Streichholz benutzt werden kann), dessen Länge etwa der Mitte seines kleinen Fingers entspricht, und stelle es senkrecht zwischen die Schneiden der Unter- und Oberzähne. Dies wird ihn weder beim Athemholen, noch beim Singen auf *a* im Geringsten belästigen — sobald er eben die nöthigen Pausen macht — dafür aber desto schneller und sicherer an eine bestimmte unveränderte Oeffnungsweite des Mundes gewöhnen.

---

Ohr für so feine Abweichungen nicht gleich empfänglich ist, anfangs wenig oder gar nicht allein, sondern nur unter seiner Leitung, oder der Aufsicht vorgerückterer Schüler üben, die jeden Ton genau überwachen — sonst wird er seine Lehrstunden einzig und allein damit ausfüllen müssen, diejenigen Mängel wieder zu beseitigen und den Fehlern abzuhelfen, die sich beim Privatstudium auf's Neue eingefunden haben! —

Ist es die unruhige, oft wechselnde Lage und zu grosse Beweglichkeit der Zunge, die dem Schüler zu schaffen macht, so halte er den unruhigen Theil, sei es nun die Spitze, der Rücken, oder die Wurzel der Zunge (vgl. S. 14) mit irgend einem recht flachen Gegenstande (z. B. einem Falzbeine, Theelöffel, oder auch Bleistift) energisch nieder, während er auf dem Vokale *a* übt. Hierbei ist jedoch darauf zu sehen, dass ein solcher mechanischer Druck eben nur ein ganz kleines Weilchen angewendet, dazwischen aber immer wieder ohne äussere Nachhülfe gesungen werde; ferner, dass die Hand etwas gesenkt sei und nicht gerade vor der Mundöffnung stehe, wodurch dem Tone der Ausweg versperrt würde. Oft wird es nur weniger derartigen Versuche bedürfen, um die Zunge zu einer ruhigen Lage zu bringen, doch lasse der Schüler nicht eher nach, bis das gewünschte Ziel erreicht ist.

Noch einer dritten, der Gleichheit des Klanges sehr hinderlichen und zum Fehler des Nasenklanges führenden Gewohnheit müssen wir hier Erwähnung thun, wir meinen das Herabneigen und den Zugang zur Mundhöhle verengende Sichnähern der Gaumenbogen (vgl. S. 67), welches sich oft während des Aushaltens auf *a* beim Schüler einstellt und dem Vokal sogleich ein ganz verändertes und nasales Timbre mittheilt. Wenn der Sänger bei seinen Uebungen öfters einen Spiegel zu Hülfe nimmt (vgl. S. 59), so wird schon die blosse gespannte Beobachtung der gedachten Mundtheile dieselben von jenem Verengen und Herabdrängen fern halten. Es ist dies wieder die Wirkung des bewussten Gedankens: dieser und jener Theil darf und soll sich nicht bewegen.

## Weitere praktische Uebungen im Umkreise einer Terz.

Gewinnt die Stimme im gleichmässigen Piano einen stets gleichen Vokalklang, und reicht selbst eine kleine Quantität von Athem für das egale Ansingen von vier Tönen in mässig langsamer, mehr und mehr zu dehnender Bewegung aus, so

lassen sich im Umkreise dieser wenigen Töne unendlich vielfache Uebungen vornehmen, von denen wir hier nur einige vorzeichnen und erklären wollen, die dem Gesanglehrer durch Umstellung, andere Rhythmisirung und taktliche Eintheilung Hunderte von Varianten möglich machen:

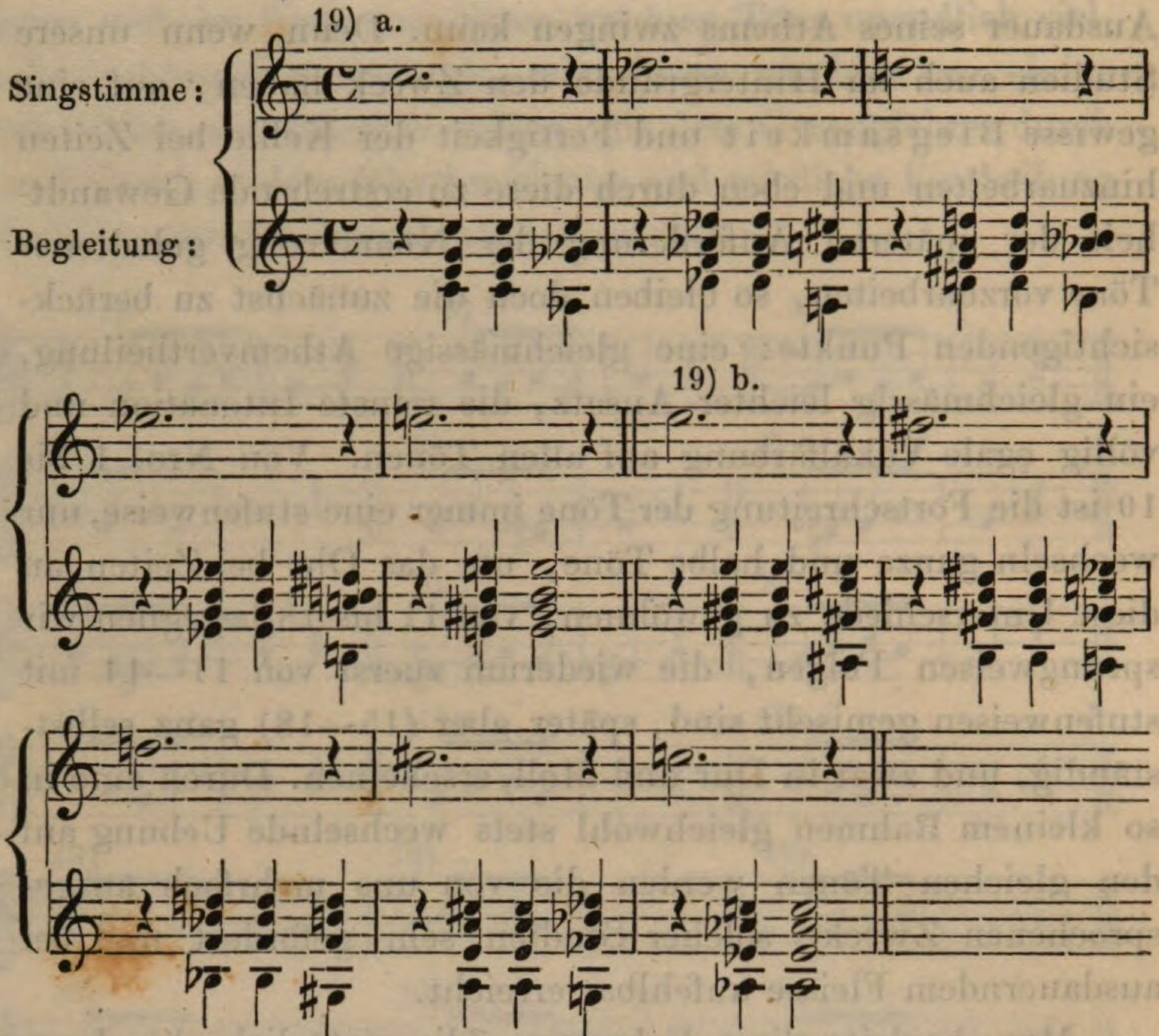



Hier haben wir 18 Uebungen vor uns, von denen die ersten 4 den Raum einer *Sekunde,* die andern 14 das Intervall einer *Terz* nicht überschreiten, die also vermöge ihres kleinen Umfanges auch den unentwickeltsten Organen zugänglich, für die begabteren aber als Anfangsstudien gleichfalls unerlässlich sind. Wir haben eine ganz gleiche Zahl und Geltung von Noten und genau dieselbe Taktart für alle diese Beispiele gewählt, um in erster Linie die gleichmässige Vertheilung des mässigen Athemquantums zu berücksichtigen, mit dem sich der Schüler nur versehen soll, um *piano* und ohne allen Anstoss mit der Brust zu singen. Nächst der Uebung der Athemeintheilung wird die absolute Gleichheit der Vokalfärbung und die grösste Genauigkeit der Intonation bei unsern 18 Uebungen stets zu beobachten sein. Die Töne sind nicht ineinanderzuziehen, wohl aber *legato* aneinanderzureihen. Das Tempo ist so langsam zu nehmen, als es der Schüler irgend mit der

Ausdauer seines Athems zwingen kann. Denn wenn unsere Studien auch im Hintergrunde den Zweck haben, auf eine gewisse Biegsamkeit und Fertigkeit der Kehle bei Zeiten hinzuarbeiten und eben durch diese zu erstrebende Gewandtheit der späteren Anforderung der Nüancirung gehaltener Töne vorzuarbeiten, so bleiben doch die zunächst zu berücksichtigenden Punkte: eine gleichmässige Athemvertheilung, ein gleichmässig leichter Ansatz, die reinste Intonation und völlig egale Vokalfärbung auf allen Tönen. Von Nro. 1 bis 10 ist die Fortschreitung der Töne immer eine stufenweise, nur wechseln ganze und halbe Töne, um das Ohr bei Zeiten an diese Unterschiede zu gewöhnen; von 11 bis 18 begegnen wir sprungweisen Folgen, die wiederum zuerst von 11—14 mit stufenweisen gemischt sind, später aber (15—18) ganz selbstständig, und zwar in Dur und Moll, erscheinen. Durch eine in so kleinem Rahmen gleichwohl stets wechselnde Uebung auf den gleichen Tönen werden die von uns mehrfach ausgesprochenen Zwecke solcher Studien sehr gefördert und bei ausdauerndem Fleisse unfehlbar erreicht.

Man begleite diese Uebungen (die natürlich der Lage jeder Stimmklasse entsprechend zu versetzen sind) anfangs am Klaviere, alsdann aber lasse man sie auch ohne alle Begleitung studiren, um die gehörige Sicherheit der Intonation zu erzielen und die Aufmerksamkeit des Ohres zu schärfen. Kommen alle Töne in dem erstgewählten Umkreise der Terz leicht und deutlich zum Vorschein, so stelle man dieselben Uebungen allmälig in einer andern höhern oder tiefern Tonart an, was in so geringem Umfange von Tönen der Stimme leicht möglich sein wird.

Für die Erreichung einer vollkommen reinen Intonation dürfte sich auch die folgende Uebung noch ganz besonders eignen, bei der die Stimme (in demselben Umkreise einer Terz) beständig in halben Tönen fortschreitet und die nächst höhere oder tiefere Stufe stets allein und vor der (später nachkommenden) Begleitung zu intoniren hat:




Es wird dies namentlich für Diejenigen, deren Gehör noch wenig geübt ist, eine ganz ungemein nützliche Studie sein; nur versteht es sich von selbst, dass der Sänger nicht eher nachlässt, als bis die vollkommenste Reinheit der Intonation und Ausdauer gleicher Tonhöhe errungen ist. Der Schüler gewinnt hierdurch eben eine ganz bestimmte Vorstellung von dem Maasse und der Entfernung zweier halben Töne von einander — eine Uebung, die später auf alle übrigen grösseren Intervalle (Terzen, Quarten, Quinten u. s. f.) angewendet, und auf deren feinere Unterschiede (grosse, kleine, verminderte, übermässige Intervalle) ausgedehnt, auch eben so gut als Treffübung gelten kann und den Sänger musikalisch ganz sicher machen wird.

Wir möchten hier noch als einen kleinen Vortheil zur Verbesserung unreiner Intonation dem Lehrer rathen, den Schüler, wenn er zum Zuhoch-Singen neigt, mit der tieferen Oktave zu begleiten, im umgekehrten Falle hinge-

gen den zu tief Singenden durch Anschlagen der höheren Oktave auf den rechten Weg zu weisen.

Macht der Schüler auch bei den Beispielen 19a. und b. die Begleitung nach und nach theilweise, endlich ganz entbehrlich, so ist dadurch der Uebung der chromatischen Tonleiter sehr bedeutend vorgearbeitet.

Wir gehen noch einmal auf die Studien Nro. 1—18 zurück, um neue Modifikationen mit ihnen vorzunehmen. Der Schüler versehe sich nun mit mehr Athem und singe sämmtliche Figuren zweimal in einem Athemzuge, sonst aber in gleichem *Piano*, überhaupt ganz in derselben Weise, wie früher. Hierdurch wird schon allmälig der Grund zur Geläufigkeit der Kehle gelegt, wenn der Sänger eben bei vollkommener Athemruhe eine grössere Zahl melismatischer Notengruppen in mittlerer (ja nicht zu früh übertriebener) Schnelligkeit ausführen lernt und dabei unablässig die vorgeschriebene Egalität der Tonreihen im Auge behält.

Nach unserm Grundsatze, gerade dem Kleinsten eine recht umfassende Berücksichtigung zu widmen und durch die Masse verschiedenartiger Uebungen im Umkreise von wenigen Tönen die Geschicklichkeit für grössere Passagen anzubahnen, haben wir im ersten Theile unserer „Schule der Geläufigkeit" noch eine grosse Zahl ähnlicher Studien im Raume einer Terz entworfen, auf welche wir den strebsamen Schüler hiermit verweisen.

In den dort, wie in unsern hier gegebenen Beispielen (1—18) wird man endlich noch eine weitere Veränderung vornehmen können, indem man dem zu singenden Vokale *a* bald diesen, bald jenen Konsonanten vorsetzt, um so (ohne die Farbe des Vokales zu verändern, was wir um der Egalität willen nicht so früh thun dürfen) der Aussprache der Mitlaute und der Artikulation von Silben bei Zeiten vorzubauen; andererseits auch den Schüler durch solchen Wechsel weniger zu ermüden. Wir haben diesen Weg schon im Vorworte zu unserem eben genannten Studienwerke (der Geläufigkeits-

schule) angedeutet, und müssen hier etwas ausführlicher darüber sprechen *).

Man wähle zuerst leichtere Lippen- und Zungenlaute und vermeide solche Konsonanten, die eine zu energische Artikulation verlangen (z. B. *p*, *k*, *t*). So mögen die Silben *ma*, *ba*, *wa*, *va*, später vielleicht auch *da* und *la* abwechselnd in unseren bisherigen Uebungen angewendet werden, natürlich immer in solcher Weise, dass nur das *a* der ersten Note jeder Studie einen solchen Konsonanten vorgesetzt erhält. Der Lehrer zeige nun dem Schüler, wie das *m* durch ein ganz weiches Aneinander- und Auseinandertreten der Lippen gebildet werde, und lasse alsdann den Schüler in der eben angegebenen Weise Versuche damit anstellen. Es ist kaum anzunehmen, dass die beiden Lippenlaute *m* u. *b*, die ersten, schon dem kleinsten Kinde geläufigen Artikulationen, einem Sänger irgend welche Schwierigkeiten bereiten sollten. Man muss nur von vorn herein darauf achten, dass die Bildung der Konsonanten vor dem Eintritt des Tones erfolgt und beendet sei, damit demselben nichts an seinem Zeitwerth geraubt werde. Ausserdem muss das *b*, und mehr noch das *m*, schnell abgebrochen werden, damit sich bei Letzterem nicht das nasale Timbre einstelle. Die Stimme gleitet schnell über die Konsonanten und verweilt stets auf den Vokalen — das ist das Grundgesetz der ganzen Aussprache. Die Benutzung der Silben *ma*, *ba* erweist sich ausserdem noch oft sehr förderlich für das Vorbringen des Tones, insbesondere bei denjenigen Schülern, die dazu neigen, den Metallklang der hinter den Zähnen anschlagenden Tonwellen durch Andrücken der Lippen zu dämpfen.

---

*) Dass die frühzeitige Einführung der Konsonanten in den Gesang, insbesondere die Anwendung der Silbe *la* (statt *a*) — denn auf diese beschränkten sich eigentlich die meisten der bisherigen Versuche — ihre entschiedenen Gegner hat, wissen wir sehr wohl. Die Erfahrung hat uns aber überzeugt, dass die nicht zu läugnenden Uebelstände und Schwierigkeiten, die das Vorschreiben einer Zungenbewegung (wie sie das *l* nöthig macht) beim Anfänger zuweilen mit sich bringen mag, doch durch die Menge der Vortheile bei der grösseren Schülerzahl weitaus überwogen wird. —

Die Silben *wa* und *va* werden wiederum dazu dienen helfen, dass der Schüler die Oberzähne frei legt, indem diese Konsonanten bekanntlich durch das Zusammen- und Auseinandertreten der Oberzähne und der Unterlippe gebildet werden. Bei solcher Bewegung pflegt sich aber die unbeschäftigte Oberlippe gern zu heben, während dies dem Schüler auf dem blossen *a* oft mit Mühe beizubringen ist.

In Betreff der Silben *da* und *la* bemerken wir noch, dass die zur Bildung dieser Laute nothwendige Bewegung der Zunge (wir müssen hier immer auf unsere, bei der Theorie der Aussprache gegebene, Einzelbeschreibung der Bildung jedes Konsonanten verweisen) zwar manchem Schüler im Anfange schwer fallen wird — dagegen haben wir bei der Mehrzahl der Singenden die (paradox erscheinende) Thatsache bestätigt gefunden, dass die Zunge oft, gerade nachdem man ihr eine Bewegung gestattet hat, sich nachher desto ruhiger verhält und eher zu einer flachen Lage bequemt. Der Lehrer halte nur auf eine bestimmte und etwas energische Bildung des *l* und *d* vor Beginn des einzusetzenden Tones, weil die Zunge sonst in der Höhe bleibt und erst langsam in die normale Lage zurückkehrt, wenn die Laute zu unbestimmt und weich gebildet wurden*).

Durch eine derartige Hinzunahme von Konsonanten legen wir also die ersten Keime zur Geschicklicheit und Deutlichkeit der Aussprache, zwingen den Schüler ferner zu verschiedenen Bewegungen der Mundtheile, die der Annahme der vorgeschriebenen normalen Mundstellung auf dem nachfolgenden *a* vorarbeiten, und schützen ausserdem durch den Wechsel der

---

*) Wenn wir oben von der Vermeidung zu energischer Artikulation sprachen, so steht dies mit unserer jetzigen Vorschrift scheinbar im Widerspruche. Doch hat die bestimmte und feste Bildung eines *l* keineswegs jenen Uebelstand im Gefolge, den z. B. ein *p*, *t*, *k* oder scharfes *s* herbeizuführen pflegt, dass nämlich der Schüler die Härte des Konsonanten den nachfolgenden Vokal entgelten lässt und zugleich leicht von seinem ebenmässigen *Piano*singen abweicht. Die grössere oder geringere Geschicklichkeit in der Bildung der einzelnen Mitlaute von Seiten des Schülers wird übrigens dem erfahrenen Lehrer zu mancherlei Beschränkungen und Modifikationen in solchen Uebungen Anlass geben. —

Uebung die Stimme eben so sehr vor Ermüdung, als wir den Geist beschäftigen und zu steter und reger Aufmerksamkeit anhalten. Wiederholen wir nun noch einmal die Zahl, Art und Reihenfolge unserer Uebungen, so beständen dieselben:

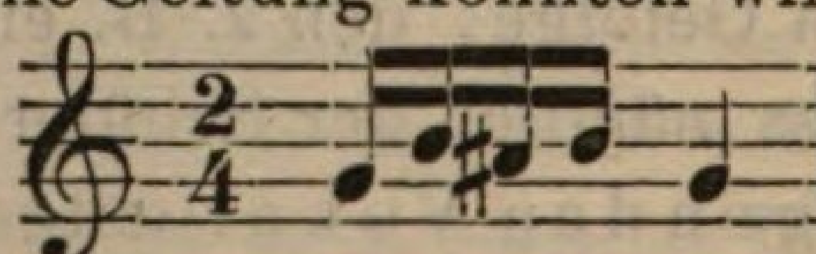
1) im langen Aushalten einzelner Töne, bei stetem gleichem *Piano,* auf dem Vokale *a,*
2) in der Vertheilung desselben Athemquantums unter zwei und drei benachbarte Töne,
3) im Studium kleiner Tongruppen (Nro. 1—18)*) mit vollkommen gleicher Vokalfärbung,
4) in der Befestigung reiner Intonation im Fortschreiten von steigenden und fallenden halben Tönen,
5) in der Anbahnung der Biegsamkeit und Geschmeidigkeit der Kehle,
6) in der Vorbereitung auf die Aussprache von Silben mit Anfangskonsonanten.

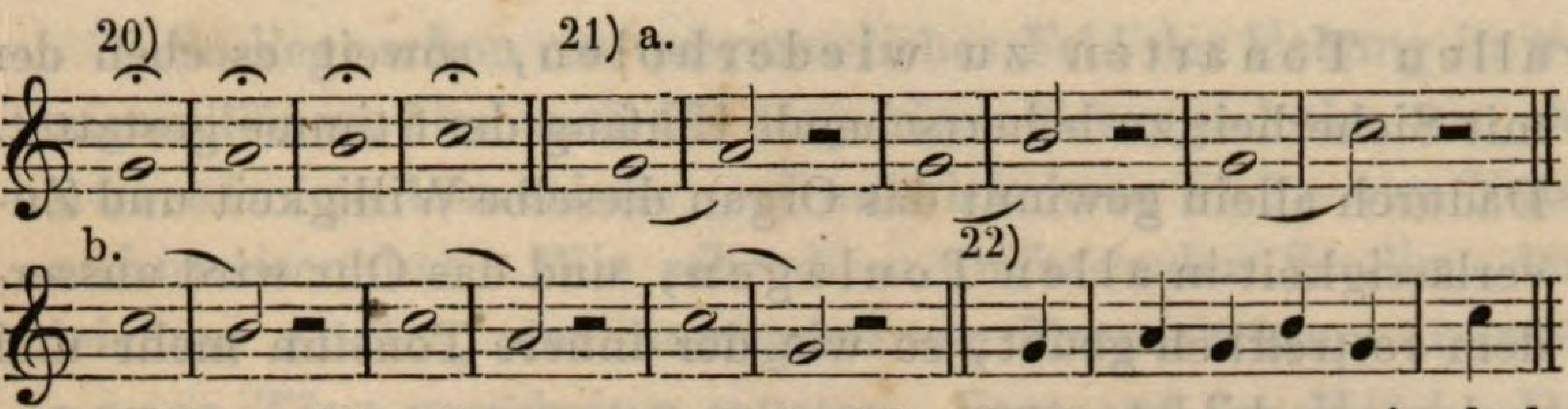
Haben wir alle diese Uebungen mit Fleiss und Sorgfalt in stets gleichem Piano, in egalem Ansatz und in unveränderter Tonfarbe im Umkreise von drei Tönen gesungen, so nehmen wir nach oben oder unten einen vierten Ton hinzu, und dehnen unsere Studien auf den Raum des Quartenintervalles aus. Die

## Uebungen im Umfange einer Quarte

sind ganz in derselben Weise zu behandeln und aus den vorhergehenden zu entwickeln. Den Anfang machen wiederum die möglichst lange ausgehaltenen Töne:

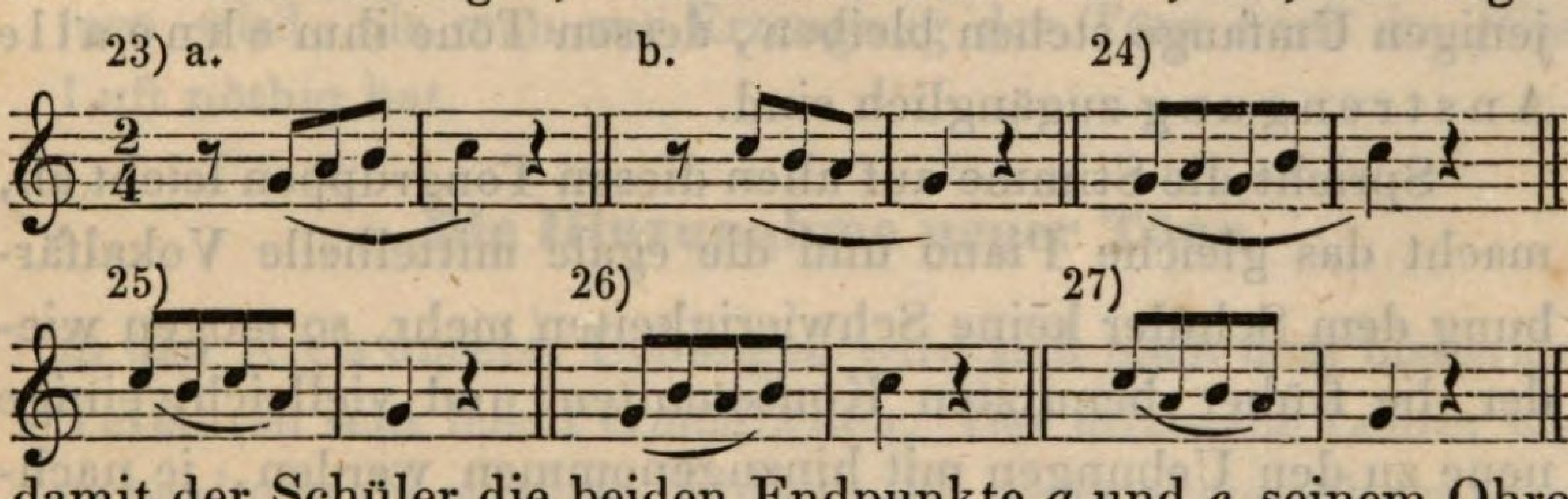
---

*) Ebenso der unter IX (1—10) befindlichen Uebungen im Raum der *Terz* im ersten Theile unserer Schule der Geläufigkeit (Op. 42). Die dort vorgezeichnete taktliche Geltung könnten wir leicht der unsrigen analog gestalten, wenn wir aus  zwei Takte machten: , doch ist gerade solcher Wechsel als bildsam vorzuziehen; man braucht ja die Schnelligkeit der Sechszehntheilbewegung durchaus nicht zu übertreiben.




Wir wählen für unsere Beispiele (der Raumersparniss halber) eine mittlere Tonhöhe, doch muss natürlich jede Stimme die Uebungen im Umkreise der für sie besonders günstigen Töne vornehmen, die wir S. 231 angegeben haben.

Bei Nro. 20 ist nach jedem Takte abzusetzen und auf's Neue ruhig Athem zu schöpfen; bei 21) a und b wird bei der Pause Athem geholt; die 22. Studie ist in einem Athem zu singen. Das Intervall der Quarte wird nach den vorausgegangenen Uebungen im Raum der Terz der Intonation keine so bedeutenden Schwierigkeiten in den Weg stellen; sollte der Sprung dennoch anfangs unsicher lauten, so nehme man noch mehr stufenweise Uebungen, untermischt mit Terzen, vor, wie folgt:




damit der Schüler die beiden Endpunkte *g* und *c* seinem Ohre zuvörderst recht einpräge und so ein klares Bild, ein geistiges Maass, für die Entfernung einer Quarte gewinne.

Es versteht sich von selbst, dass der Schüler, sobald sich der Kreis seiner Studien vergrössert, indem eine neue Tonstufe hinzugenommen wird, erst alle früheren Uebungen (Nro. 1 bis 19 u. s. w.) durch Versetzung nach oben oder unten auch auf diesen neuen Ton ausdehnen und anwenden muss, wie es überhaupt von grösstem Nutzen sein wird und als unumstössliches Gesetz bei allen Uebungen gelten sollte*), dieselben in

---

*) Natürlich ist hier nicht von grösseren Uebungen, Vokalisen und Solfeggien, überhaupt Gesangstudien in grossem Stimmumfange, sondern eben nur von kleineren Vorstudien die Rede.

allen Tonarten zu wiederholen, soweit es eben der mit Sicherheit zu beherrschende Umfang der Stimme gestattet. Dadurch allein gewinnt das Organ dieselbe Willigkeit und Zuverlässigkeit in allen Tonlagen, und das Ohr wird ausserdem vortrefflich geübt, so wie der innere Tonsinn mehr und mehr ausgebildet.

Wir brauchen uns über die Studien 23—27 nicht weiter auszulassen, da Alles, was bei den früheren Uebungen bemerkt wurde, auch hier seine völlige Gültigkeit behält; es würde ebenfalls zu viel Raum beanspruchen, wollten wir hier auf's Neue eine grosse Anzahl verschiedenartiger Uebungen abdrucken lassen; der fleissige Schüler findet in unserer Geläufigkeitsschule unter X (1—10) die reichste Auswahl von Studien im Raum einer Quarte, und wird auch dort das von uns angedeutete Prinzip: die Tongruppen in allen Tonarten zu wiederholen, angewendet sehen. Er muss indessen für den Anfang darin nicht zu weit gehen und entschieden bei demjenigen Umfange stehen bleiben, dessen Töne ihm ohne alle Anstrengung zugänglich sind.

Spricht die Stimme auf allen diesen Tongruppen leicht an, macht das gleiche Piano und die egale mittelhelle Vokalfärbung dem Schüler keine Schwierigkeiten mehr, so mögen wieder die früher benutzten Konsonanten und vielleicht einige neue zu den Uebungen mit hinzugenommen werden, je nachdem deren Artikulation dem Singenden leichter oder schwerer fällt. Es wären dies etwa die Silben *fa, na, ga, ja*, die neben dem blossen *a* (und den früher benutzten, vorgestellten Konsonanten (*m, b, d, l*) geübt werden könnten; von dem Anhängen eines Mitlautes an das *a*, als Silbenschluss, muss man entschieden noch fern bleiben *).

*) Wir müssen es nochmals wiederholen, dass, wie überall, so auch hier, die individuelle Begabung, die Eigenthümlichkeit des Schülers maassgebend sein muss. Stösst der Lehrer auf erhebliche Schwierigkeiten bei der Artikulation der Gaumenlaute *g, j*, oder anderer Lippen- oder Zungenlaute, nun so warte er mit der Hinzunahme der schwierigen Konsonanten einen oder einige Monate länger; in jedem Falle versuche er es aber mit den von uns angegebe-

So liegt schon ein unermessliches Feld der Uebung in wenigen Tönen, also auch für denjenigen Gesangschüler vor, der nur einige brauchbare und entwickeltere Töne von Natur aufzuweisen hat. Wie sehr diese umfassenden Studien dem leichten Ansatz, der naturgemässen Entwickelung anderer, neuer Töne vorarbeiten müssen, liegt auf der Hand. Der Athem wird sehr gekräftigt und langer Dauer fähig gemacht, ohne dass die Brust entfernt angegriffen wird, da die Luft, wie es das gleichmässige *Piano* mit sich bringt, in sanftem, ebenmässigen Hauche ohne allen und jeden Anstoss langsam ausfliesst. Es wird eine regelmässige Thätigkeit der Halsmuskeln erreicht, so dass diese stets die dem Willen des Sängers und dem Bedürfniss des zu singenden Tones entsprechenden Bewegungen sicher ausführen, ohne dabei irgend welche Gewalt des Athems zur Tongebung zu verbrauchen. Der Schüler lernt mit einem Worte mit der Kehle, und nicht mit der Brust singen, weil die Letztere eben nur so weit in Anspruch genommen wird, als man zur Erzeugung der Töne auch im *Piano* Luft nöthig hat.

## Die Hinzunahme neuer Töne

in den Kreis unserer Uebungen wird sich nach dem bisherigen Verfahren sehr leicht ermöglichen. Der erfahrene Lehrer wird es bald gewahr werden, ob dies nach unten oder oben besser geschehen könne, was namentlich von dem Ort des Stimmbruches abhängen dürfte. Obgleich gerade unser gleichmässiges *Piano* zu dem naturgemässen Eintritt des zweiten Registers führen muss, und uns einen grossen Theil der Ausgleichungsschwierigkeit überwinden hilft; so können wir doch diejenigen tieferen Organe, bei denen der Uebergang besonders mühevoll erscheint, noch eine Zeit lang ausschliesslich in einem Register beschäftigen. Glücklicher begabte Organe

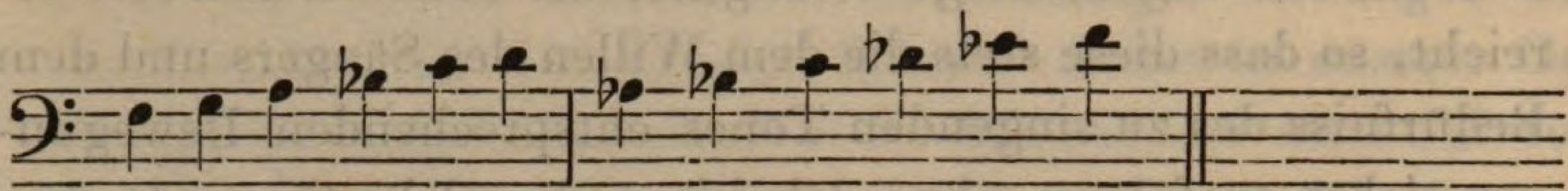
---

nen Silben, und er wird bei sehr vielen Schülern einen ebenso guten Erfolg damit erzielen, als der Neigung begegnen, sich von dem blossen, für die Dauer manchmal ermüdenden *a* loszumachen und im Wechsel neue Kräfte zu gewinnen. —

bieten hingegen für eine Registerverbindung oft gar keine, oder sehr geringe Schwierigkeiten dar; bei solchen lasse der Lehrer getrost im *Piano* auch im Umkreise einer Quinte oder Sexte üben, deren Töne zum Theil dem einen, zum Theil dem andern Register angehören. Für den ersteren Fall (der Uebung in nur einem Register) wäre also für die Männerstimmen und die drei tieferen Frauenstimmen etwa der folgende Umfang zu wählen, dessen Töne sämmtlich dem Brustregister angehören —



beim: Basso profondo, Basso parlante, Basso baritono,

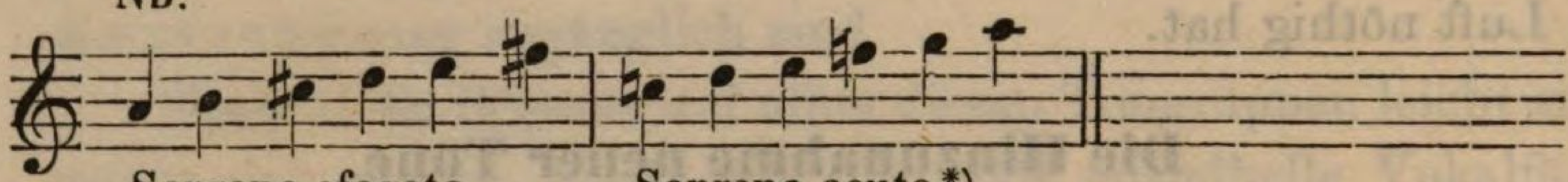


Tenore eroico, Tenore lirico.



beim: Contralto, Mezzocontralto, Mezzosoprano,

NB.



Soprano sfogato, Soprano acuto*).

NB. Für den *Soprano sfogato* und *acuto* liesse sich der Umkreis einer Sexte nur dann in einem Register aufstellen, wenn wir unter  , oder über diesen Tönen die Studien beginnen wollten. Beides wäre unzweckmässig; das Erstere, weil die Bruststimme in diesen Stimmgattungen von Natur weniger ergiebig ist, der Glanz und die Tüchtigkeit des Organes sich vielmehr in der Kopfstimme ausspricht; das Andere, weil wir bei ausschliesslichem Gebrauche des zweiten Registers doch zu sehr in die höchsten Stimmlagen gerathen möchten, was bei anfangenden Schülern unstatthaft und verderblich ist.

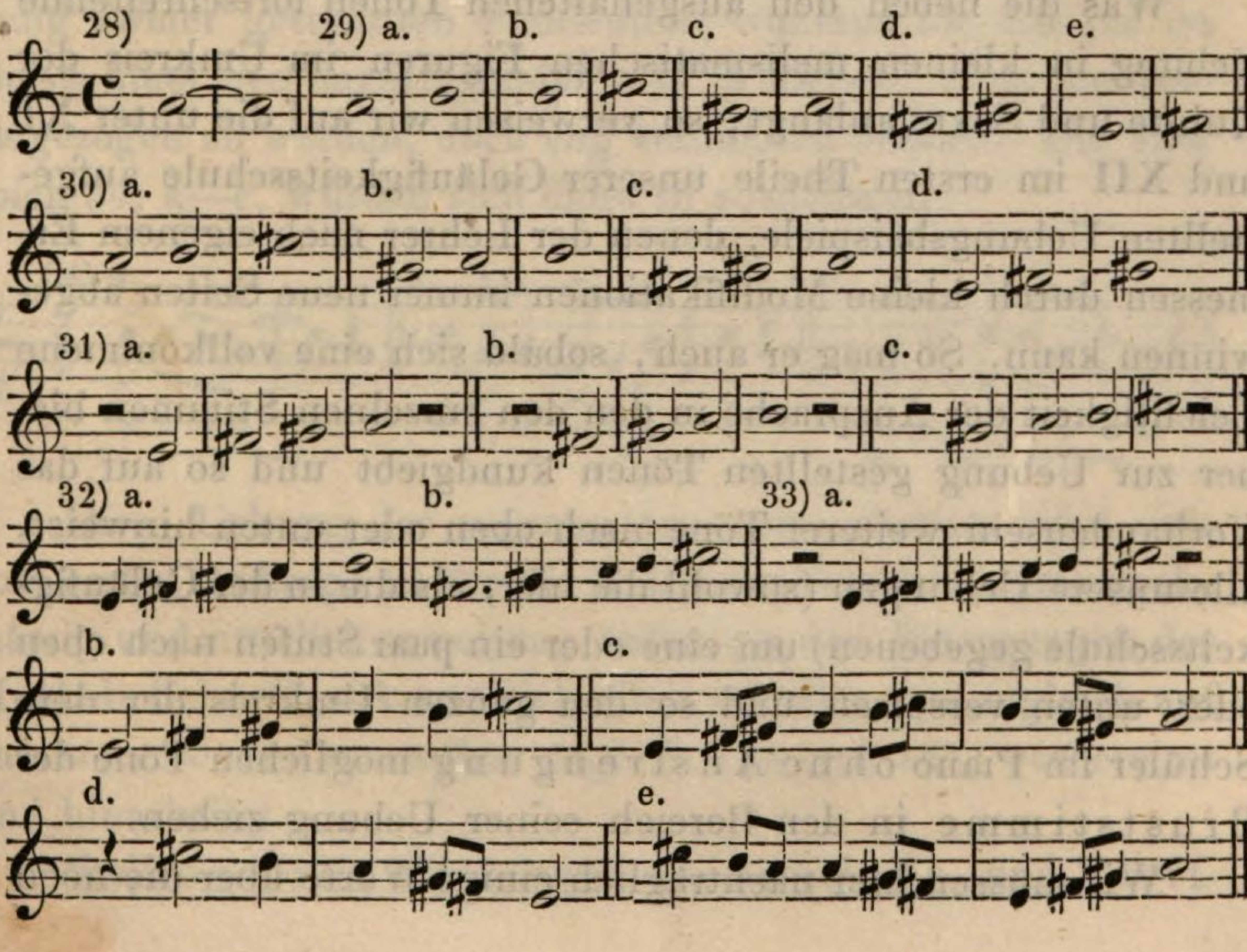
Nehmen wir daher hier bei der Darlegung der Uebungen im Umkreise einer Sexte vor der Hand von dem Auftreten

---

*) Vgl. die zur S. 231 gehörige Anmerkung.

zweier Register in den beiden höchsten Stimmklassen keine weitere Notiz, sondern halten die Schülerinnen nur unausgesetzt zur Beibehaltung des gleichmässig ruhigen Athemholens, der unverändert gleichen Stellung aller Mundtheile und Vermeidung aller vermeintlich nachhelfenden Bewegungen an. Der Eintritt, oder besser, der Uebergang in das neue Register wird ohnehin in den höchsten weiblichen Stimmklassen ziemlich leicht von Statten gehen. Wir kommen, sobald auch in den übrigen Stimmen durch Hinzunahme neuer Töne die Benutzung des zweiten Registers nothwendig wird, ausführlich auf die Art der Ausgleichung zurück, von der wir hier nur vorläufig absehen, um den Gang unserer Darstellung nicht zu unterbrechen.

Beginnen wir unsere Studien in dem grösseren Umkreise der Quinte und Sexte wiederum damit, dass wir die einzelnen Töne so lange als irgend möglich in gleichmässigem *Piano* aushalten. Vertheilen wir alsdann dasselbe Athemquantum unter zwei, drei, vier, fünf und alle sechs Töne, indem wir ihnen zusammen diejenige taktliche Geltung einräumen, die wir beim Aushalten des einzelnen Tones diesem nach unsern Kräften zutheilen konnten. Z. B.:



Nehmen wir an, der Schüler habe den mittleren Ton *a* (der Sexte *e-cis*) in gleichmässig sanftem Klange zwei Takte lang (etwa im *Andante sostenuto*) aushalten können — in gleicher Weise natürlich auch die andern einzelnen Töne *e, fis, gis, h, cis*, so wählen wir unter 29) a—e, immer je zwei Töne aus diesem Umkreise, die sich alsdann in das Athemquantum zu theilen haben, das der Schüler erst dem einen Tone zugetheilt hat. Bei 30) a—d, wird dieselbe Athemmasse unter drei, bei 31) a—c, unter vier Töne vertheilt, deren Gesammtgeltung sich immer auf zweimal vier Viertel ausdehnt, welcher Art die taktliche Eintheilung auch sein möge. Dasselbe findet bei 32) a. u. b. mit fünf, und bei 33) a—e. mit allen sechs Tönen statt. Es leuchtet ein, dass sich aus diesen sechs Tönen, die zunächst zur guten Eintheilung des Athems bestimmt sind, ebenso gut aber auch allen andern bisher im Auge gehabten Zwecken zur Uebung dienen können, zahllose andere Gruppirungen gestalten lassen, die dem Lehrer und Schüler immer neue Studien liefern werden. Wir beschränkten uns ja ohnehin nur auf die stufenweise Folge dieser sechs Töne; räumen wir die Hinzunahme sprungweiser Tonfolgen ein, so wächst unser Uebungskreis bis in's Unendliche.

Was die neben den ausgehaltenen Tönen fortschreitende Uebung in kleinen melismatischen Figuren im Umkreis der Quinte und Sexte anlangt, so verweisen wir auf die unter XI und XII im ersten Theile unserer Geläufigkeitsschule aufgestellten Uebungsbeispiele, denen der Lehrer nach eigenem Ermessen durch kleine Modifikationen immer neue Seiten abgewinnen kann. So mag er auch, sobald sich eine vollkommene Leichtigkeit der Ansprache in den den einzelnen Stimmen bisher zur Uebung gestellten Tönen kundgiebt und so auf das Vorhandensein weiterer Töne nach oben oder unten hinweist, alle unsere Uebungen (sowohl die hier, als die in der Geläufigkeitsschule gegebenen) um eine oder ein paar Stufen nach oben oder unten versetzen und so den ganzen Umkreis der dem Schüler im Piano ohne Anstrengung möglichen Töne der Bruststimme in den Bereich seiner Uebung ziehen.

Wir müssen hier nachträglich einige Worte über die noch

nicht berührte, in unserer Geläufigkeitsschule aber schon von den ersten Uebungen ab vorgeschriebene Wiederholung eines und desselben Tones in unmittelbarer Folge und in einem Athem sagen.

Während man bei sämmtlichen kurzen Läufen (*Volatine*), die keine solche Wiederholung in sich schliessen, das schönste Ebenmaass und Perlen der Töne dadurch erreicht, dass man sich ohne alles Absetzen so viele *a* zu singen vornimmt, als Noten in der Passage enthalten sind, wodurch man einerseits dem widerlichen Aspiriren mit *ha-ha-ha* entgeht, andererseits nicht in die Unmanier verfällt, die Töne ineinanderzuziehen, so muss man in Fällen, wie die folgenden:




die erste von zwei auf derselben Tonstufe stehenden Noten von der zweiten trennen, indem man wirklich (ohne zum Athmen abzusetzen) das erste *a* einen Augenblick abbricht und mit einem neuen Anschlage der Stimmritze das zweite *a* nachfolgen lässt. Wir könnten dies am Besten mit einem Staccatopunkte und durch die Aufzeichnung zweier getrennten *a* andeuten; während die übrigen im Geiste stets neu anzusingenden *a* in Wahrheit, ohne ineinandergezogen zu werden, doch eng verbunden bleiben. Die Beispiele 34, a—c, würden sich dann so ausnehmen:

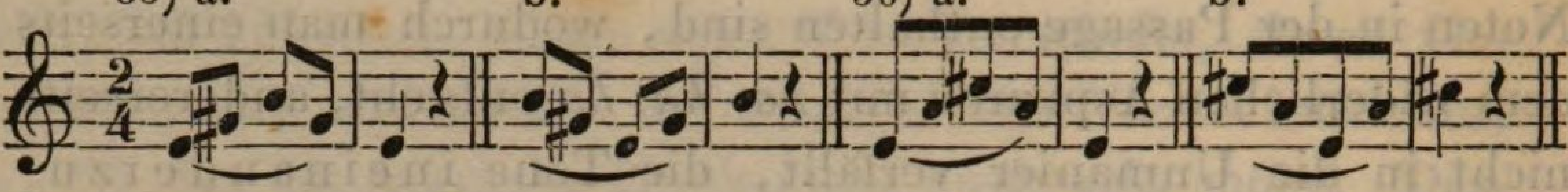



Diese Uebung der sogenannten *nota ribattuta* wird sich vom ersten Anfange an für die Kehle des Schülers sehr zweckmässig und nützlich erweisen, indem sie den Bewegungen der Muskeln Schnellkraft und Sicherheit verleiht, und zugleich auf das *staccato* und *martellato* (vgl. S. 105 und 147) vorbereitet und hinarbeitet.

Stellen wir nun die nöthigen Intonations- und Treff-

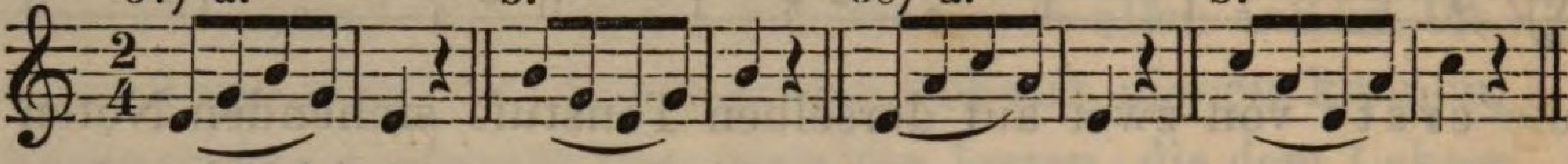
übungen mit den uns bis jetzt zugänglichen Intervallen an, so gehen wir zunächst wieder von den durch Töne ausgefüllten Terzen, Quarten, Quinten und Sexten aus, wozu besonders die Uebungen I bis V in unserer Geläufigkeitsschule das geeignete Material liefern, um uns den Anfangs- und Endpunkt eines Intervalles fest einzuprägen; alsdann aber schreiten wir am Besten zu folgender Arpeggienübung fort:

35) a. b. 36) a. b.



die wir nach einiger Sicherheit im Intoniren der grossen Terz und Sexte sogleich auch auf *Moll* anwenden:

37) a. b. 38) a. b.



um dieselbe Reinheit und Zuverlässigkeit in der Intonation kleiner Terzen und Sexten zu erringen. Doch auch abgesehen von dem Zwecke, dem Schüler eine genaue Vorstellung von diesem oder jenem Intervalle beizubringen, ist es unbedingt nothwendig, neben dem Studium der stufenweisen Fortschreitung der Töne, auch den sprungweisen Folgen die gebührende Berücksichtigung und gehörige Uebung zu widmen. Bei solchen, unausgesetzt in Sprüngen einherschreitenden Arpeggien wird eine ganz besondere Aufmerksamkeit auf die unveränderte Beibehaltung der gleichen Mundweite, wie der Stellung aller Theile der Mund- und Schlundhöhle zu richten sein*), damit der Zuhörer nicht statt eines *a* von ganz gleicher Färbung, alle möglichen Schattirungen des Vokales in's *o* und *u*, oder gar Uebergänge in's *e* und *i* zu hören bekomme!

Man ziehe ferner auch die verminderte und übermässige Quinte in den Bereich unserer Arpeggienübung,

*) *Tosi* bemerkt: „Non si soffra che lo scolare canta i Passaggi con disuguaglianza di tempo e di moto, e lo corregga se li batte colla lingua, col mento, o con altre smorfie di testa e di vita.“

wenn auch die Letztere nur ausnahmsweise und mehr als Treff-, denn als Gesangübung. Z. B.

39) a. b. 40) a. b. c.



Bei 39) a. und b. sehen wir den verminderten Dreiklang, der aus zwei kleinen Terzen besteht und den Umfang einer verminderten Quinte umfasst; dieselbe mag auch ohne vermittelnde Terz als Treff- und Intonationsübung vom Schüler verlangt werden, sobald er durch den arpeggirten Dreiklang eine Vorstellung des Intervalles gewonnen hat. Bei 40) haben wir im Takte *a.* mit einem einfachen Durdreiklange begonnen, der also eine grosse und kleine Terz in sich schliesst und das Intervall einer reinen Quinte umfasst; an diesen reihen wir, wo möglich im selben Athem, einen übermässigen Dreiklang (Takt *b.*) an, der durch zwei aufeinanderfolgende grosse Terzen charakterisirt ist und in seinen beiden Endpunkten eine übermässige Quinte, *e-his*, umschliesst. Die Auflösung des Leittones *his* nach der Sexte *cis* (im Takte *c.*) wird dem Schüler ebensowohl diese Tonfolge erklärlich, als die Intonation des schwierigen Intervalles leichter machen. Sollte der Athem nicht für alle drei Takte ausreichen, so mag der Singende nach dem *e* des zweiten Taktes abbrechen, wie bei 35) a. ein Viertel pausiren und dann mit dem Takte *b.* wieder anheben.

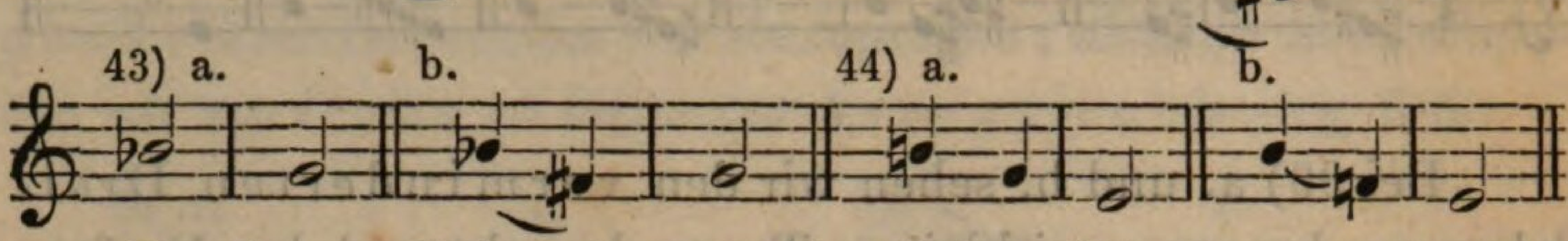
Wir haben nun bis zum Raume einer Sexte die meisten Modifikationen der Intervalle kennen gelernt und studirt. So die übermässige Prime und kleine Sekunde (in 19 a. und b.), die kleine und grosse Terz, reine Quarte und Quinte, grosse und kleine Sexte in unsern Arpeggiengängen und einzelnen Uebungen, ferner die verminderte und übermässige Quinte in den Beispielen 39) und 40). Es blieben uns nur noch die Intervalle der übermässigen Sekunde, verminderten Terz und Quarte und übermässigen Quarte übrig, welche, wie die übermässige

Quinte nur in aufsteigender Richtung vorkommt, so ihrerseits meist in absteigender Tonfolge in der Melodie erscheinen *).

41) 42) a. b.



43) a. b. 44) a. b.



Das Intervall der übermässigen Sekunde, 41), was namentlich bei Tonfolgen in *Moll* seinen Platz hat, bietet abwärts dem Gehöre und der Intonation wohl nur in schnellem Tempo Schwierigkeiten dar. Das *f* muss etwas tief gehalten werden und sich dem nachfolgenden *e* eng anreihen. Umgekehrt ist das *cis* (in 42) b.) sehr hoch zu fassen, da es auf das folgende *d* hinaufleitet. Wir haben bei 42) a. die blosse Tonfolge einer kleinen Sekunde als Vorübung aufgezeichnet, damit der Schüler bei der im Beispiele *b.* vorkommenden verminderten Terz, die Richtung, oder besser, die Auflösung des *cis* nach der einen halben Ton höher liegenden Stufe *d* im Ohre behalte. In gleicher Weise setzten wir der verminderten Quarte (43 b.) bei 43) a. die kleine Terz vor, weil das ebenfalls nach *g* führende *fis* aus eben diesem Grunde sehr hoch in der Intonation zu halten ist; der übermässigen Quarte aber (44 a.) die Quinte *e*, in die sie sich (44 b.) auflöst, wobei das *f* tief intonirt werden muss.

Wenn wir auf den letzten Seiten uns fast ausschliesslich mit

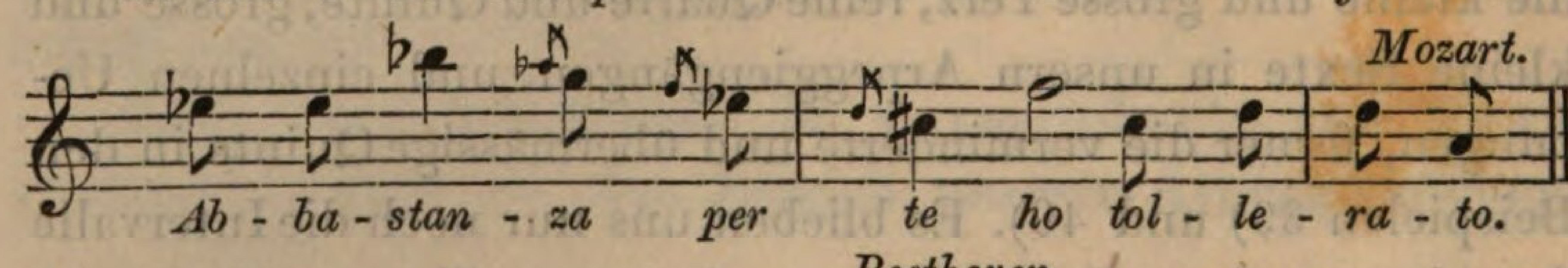
---

*) Obgleich seltener, finden sich diese Intervalle doch auch in aufsteigender Richtung und mögen deshalb auch in dieser geübt werden. Z.B.

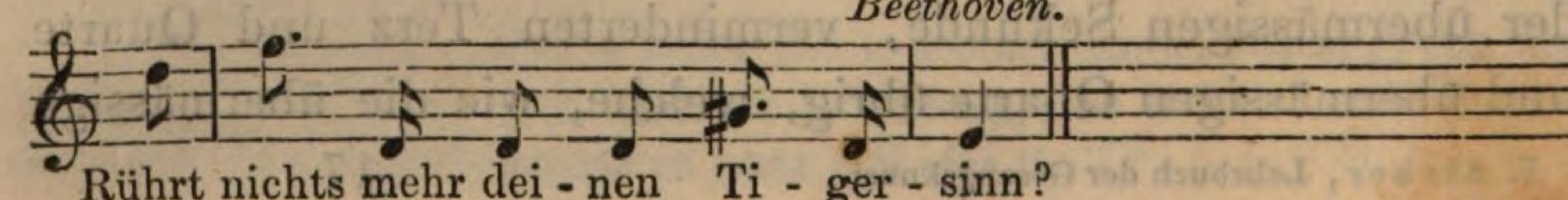
*Donizetti.* *Meyerbeer.*




*Mozart.*




*Beethoven.*



Treff- und Intonationsübungen zu beschäftigen schienen, so muss dabei vorausgesetzt werden, dass alle Anforderungen, die wir an die vorhergehenden Gesangsübungen stellten, auch auf diese Beispiele ihre volle Anwendung behalten. Die Vielseitigkeit der Uebungen auf einem beschränkten Terrain ist das beste Mittel, die Aufmerksamkeit des Schülers rege zu halten und seine Kehle und Brust mehr und mehr geschickt und tüchtig zu machen für fernere, schwierigere Aufgaben. Die Ausdehnung unserer Uebungen auf einen immer grösseren Umfang führt uns nun bei allen Stimmen zur

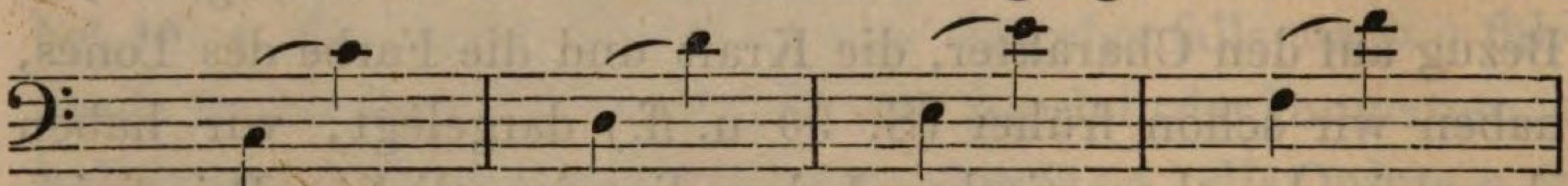
## Hinzunahme von Tönen des zweiten Registers.

Durch unsere Theorie, den Schüler anfänglich nur im *Piano* üben zu lassen, bringen wir die Stimme, die oftmals (oder fast immer) gern zu lange im Brustregister weilt und den Eintritt des zweiten Registers scheut, wie bemerkt, am Sichersten auf die ihr von Natur vorgezeichnete Bahn zurück, indem wir den eigentlichen Sitz des Stimmbruches im *Piano* unfehlbar entdecken müssen. Die Unterschiede der Stimmregister, in Bezug auf den Charakter, die Kraft und die Farbe des Tones, haben wir schon früher (S. 30 u. ff.) dargelegt, wir haben ebenso in der theoretischen Lehre die eigentlichen Prinzipien der Ausgleichung solcher Verschiedenheiten im Allgemeinen, ohne dabei einen bestimmten Standpunkt in Betreff der bisher zurückgelegten Studien festzuhalten, angedeutet (S. 116 u. ff.). Jetzt, in der praktischen Methode, in der Angabe der strengen Aufeinanderfolge der Studien, wird uns Gelegenheit gegeben sein, zu erklären, wann und wie jene dort besprochenen Uebungen der Ausgleichung im praktischen Studium vorzunehmen seien und so die ganze Lehre der Registereinigung, wenn nicht hier (wo wir nur im *Piano*grade üben dürfen), doch bei Hinzunahme anderer Stärkegrade und Anwendung anderer Vokale zum Abschluss zu bringen.

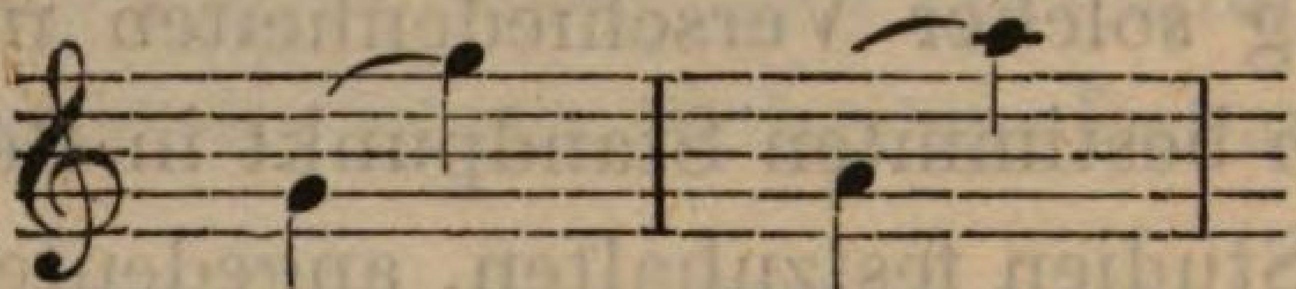
Wenn wir in Betreff der Männerstimmen, die uns auch hier zuerst beschäftigen sollen, schon S. 118 verlangten, dass die Kraft der Brusttöne, namentlich der höheren, sehr zu

mässigen und ihnen nur derjenige Stärkegrad einzuräumen sei, den wir ohne Anstrengung auch den Tönen der Kopfstimme abzugewinnen vermögen, so wird dies auf unserm jetzigen Standpunkte, wo wir ja überhaupt nur *piano* singen, schon von selbst geboten und vorausgesetzt. Ebenso haben wir auch bisher unser Hauptaugenmerk darauf gerichtet gehabt, in dem Vokalklange durchaus nicht zu wechseln; wie haben wir es nun anzustellen, um trotz der oftmals so gewaltigen Kluft der Register unsern Vorschriften treu zu bleiben?

Der grössere oder geringere Grad der Ungleichheit der Register beim Schüler wird hier maassgebend sein und zu verschiedenartiger Behandlung des Organes führen müssen. Ist ein Organ sehr willig und gefügig, so wird schon die vorschriftsmässig unveränderte Beibehaltung des gleichen Athemquantums für die einzelnen Töne den Eintritt des Falsettes bei den Männerstimmen sehr erleichtern. Stellen wir jetzt, wo es sich um die Uebungen im Umfange der Septime und Oktave handelt, den Männerstimmen die folgenden Oktaven zur Disposition*), die ihnen eben durch Hinzunahme des bisher unbenutzten Falsettes zugänglich sein werden:



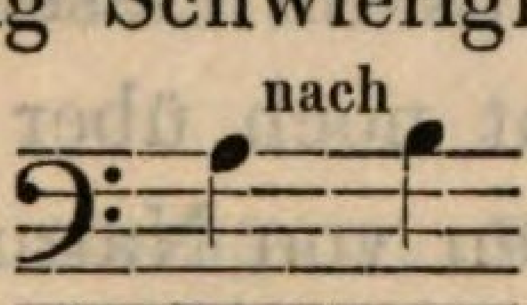
dem Basso profondo, Basso parlante, Baritono, Tenore baritono,



Tenore eroico, Tenore lirico,

so würde es zunächst zu versuchen sein, ob nicht beim stufenweisen Hinaufsingen im *Piano*, sobald wir zur Stelle des Stimmbruches gelangen, also (wie bekannt) beim *Bass* auf , bei den höheren Stimmklassen immer um einen

*) Wir nehmen hierbei an, dass, wie wir S. 243 vorschrieben, alle Uebungen vom Schüler schon bis auf den ganzen Umfang der im *Piano* ansprechenden Bruststimme ausgedehnt worden sind. Gewonnen werden diese letzten Töne des Brustregisters vor dem Stimmbruche in jedem Falle, sobald man in völlig gleicher Weise mit unseren Uebungen ganz allmälig um einen halben Ton höher steigt.

ganzen, zuweilen auch halben Ton höher (vgl. S. 32) — bei der Unmöglichkeit, die höherliegenden Töne in solcher Schwäche anzugeben, sich von selbst der erste leise Falsetton, wenn auch unsicher und schwankend, einstellen wird. Ist dies der Fall, so haben wir gewonnenes Spiel. Die beiden Töne aus verschiedenen Registern werden alsdann im *Piano* sich bei vorsichtiger, aber oft wiederholter Uebung ziemlich schnell ähnlich werden. Mehr Mühe dürfte die unverändert gleiche Vokalfärbung im Brust- und Kopfregister verursachen; doch auch hier kennen wir ja das unfehlbare Hülfsmittel. Wir müssen eben jeden einzelnen Theil der Mund- und Schlundhöhle sorgfältig überwachen, damit bei dem Uebergange in's Falsett auch nicht die leiseste Rückung in der Lage der Zunge, der Oeffnungsweite des Mundes u. s. w. stattfinde. Man greife, sobald sich die schon überwunden geglaubte Neigung, die Zunge an irgend einem Theile zu heben, oder den Mund abwechselnd mehr und weniger zu öffnen, wieder zeigt, zu unsern auf S. 234 angegebenen kleinen mechanischen Hülfsmitteln, und der Erfolg wird nicht ausbleiben. Mässige, oft wiederholte, aber nie bis zur Ermüdung getriebene, Versuche führen unfehlbar zum Ziele. Ist aber erst ein Falsetton und mit ihm die Verbindung der Register gewonnen, so hat es mit der weiteren Erzielung höherer Falsetttöne wenig Schwierigkeiten. Gelingt es dem *Basso serio* im *Piano* von 

zu gelangen, und zwar so, dass er *a* mit Bruststimme und *h* mit Falsett singt, so wird der Falsettklang für  u. s. w. ganz in ähnlicher Weise schnell gewonnen werden; ebenso bei den übrigen Männerstimmen, sobald die Klippe des natürlichen Stimmbruches einmal siegreich überwunden ist.

Doch bei so schnellem Erfolge giebt der Schüler eben den Beweis von einem sehr glücklich begabten Organe, das sich jene Brücke ohne sonderliche Mühe schlägt, die manchem Sänger, der im Besitze einer starken Bruststimme ist, so unendliche Arbeit verursacht. Der grössere Theil der Sänger

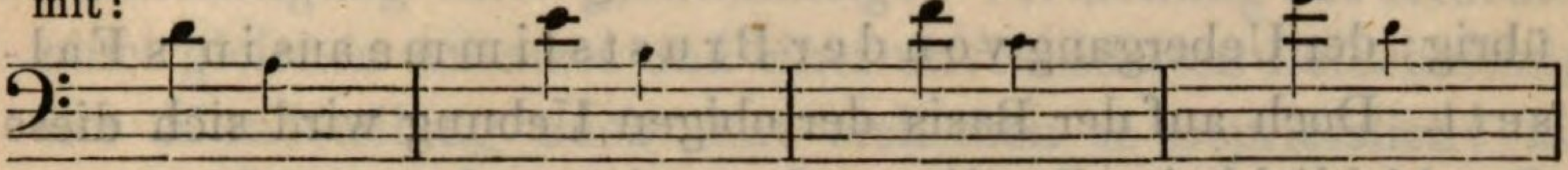
wird den Eintritt des Falsettes erst eine Terz oder Quarte höher ermöglichen, als wir seinen normalen Beginn festgestellt haben, weil sich die über dem natürlichen Stimmbruch liegenden Töne mit Bruststimme kräftig gesungen, immer wirksamer auszunehmen scheinen und deshalb gerade vom Naturalisten gern und ausschliesslich so gesungen werden. Und der Lehrer bekommt eben selten, sehr selten einen Schüler zur Ausbildung, der nicht schon ohne Anleitung tüchtig herumgesungen und vielleicht gerade durch seine belobte kräftige Bruststimme die Ueberzeugung gewonnen hätte, es lohne sich, seine Stimme auszubilden.

Lässt man solch' einen Schüler *piano* bis an das natürliche Ende seiner Bruststimme singen und verlangt dann weitere Töne, so wird eben häufig nicht allein gar kein Falsetton, sondern auch kein Brustton mehr ansprechen und die Stimme im *Piano* scheinbar ihr Ende erreicht haben. Da könnte man nun zur fleissigen Uebung anhalten und sagen: es wird sich mit der Zeit in sanfter Verbindung schon ein weiterer leiser Ton einstellen, was sich auch in vielen Stimmen bestätigen mag; — uns erscheint es in solchem Falle gerathener und schneller zum Ziele führend, wenn man, wie wir auf S. 119 vorschrieben, mit einem mehrere Stufen höher liegenden Tone den Einsatz des Falsettes versucht und von dem dort leichter ansprechenden Tone aus im Falsett der Grenze der Bruststimme entgegen, vielleicht noch über dieselbe hinaus, im Falsettregister fortsingt. Den von Natur sehr kräftigen Stimmen wird es viel schneller gelingen, einen entfernteren Falsetton zur Ansprache zu bringen, als einen unmittelbar über den letzten im *Piano* zu ermöglichenden Brusttönen liegenden zu intoniren. — Gehen wir also mit solchen Stimmen umgekehrt von der Höhe aus zur Tiefe hinab, und halten wir nur streng darauf, dass der Singende für das Falsett genau dieselbe Mundstellung annehme und beibehalte, die er im Register der Bruststimme angewendet hat, um einen völlig gleichen Vokalklang mit der Bruststimme anzubahnen. Anfangs wird es eines mittleren Stärkegrades bedürfen, um einen höheren, ganz ungewohnten Falsetton anzusingen;

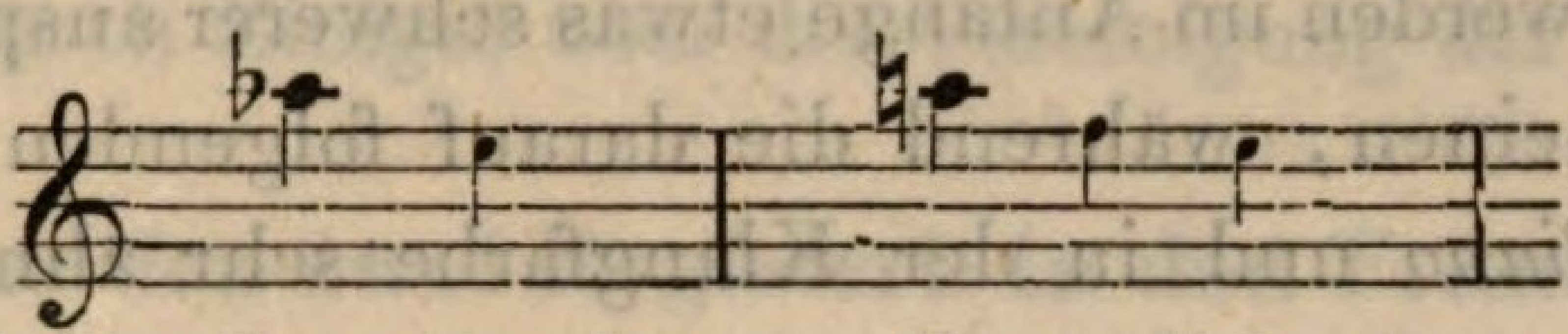
ist er aber einige Mal versucht worden, so wird er sehr bald im *Piano* bei ganz wenig Athemaufwand einen angenehmen Klang gewinnen, und so auch in dieser Hinsicht dem leisen Brusttone ähnlich werden.

Solche Studien würden, wie wir schon früher angaben, etwa zu beginnen sein

mit:



beim: Basso serio, Basso parlante, Baritono, Tenore baritono,



beim: Tenore eroico, Tenore lirico.

NB. Die kleinen Nötchen bezeichnen den normalen Stimmbruch der verschiedenen Klassen, dem die Falsetttöne also absteigend entgegenzuführen sind.

Von der bezeichneten Tonhöhe ab wird es dann dem fleissigen Schüler gelingen, nach und nach in gleichem *Piano* einen tieferen Falsetton nach dem andern zu gewinnen, ja anfangs das Falsettregister noch unter die Stelle des Stimmbruches hinab, in dem Bereiche der Bruststimme fortzuführen, endlich aber an der normalen Stelle, ohne zum Athmen abzusetzen, den Uebergang in das Brustregister zu erreichen.

Solche Uebungen, wie überhaupt alle, die wir bisher gegeben haben, bedürfen aber ihrer gehörigen Zeit. Die Muskeln des Kehlkopfes entwickeln erst ganz allmälig eine geregelte und für künstlerische Zwecke geeignete Thätigkeit, die sich durch keine Anstrengungen, nicht durch den eisernsten Fleiss über eine gewisse Grenze hinaus beschleunigen lässt. Die Organe bedürfen ja auch ihrer gehörigen Ruhe, und erlauben nur eine sehr bedingte und zeitenweise Beschäftigung und Anstrengung, sollen sie nicht ermatten und endlich ganz ihre Dienste versagen. Deshalb verliere der strebsame Schüler nicht den Muth, wenn sich ihm unsere öftere Versicherung: Dies oder Jenes lasse sich bald erlernen — nicht schnell

genug zu bestätigen scheint*). Er kehre wieder und immer wieder zu den vorausgegangenen kleineren Uebungen zurück, aus denen sich die nachfolgenden naturgemäss entwickeln; jeder festgewonnene Boden, jede ganz überwundene Schwierigkeit führt einen Schritt näher zur Vollendung.

Um auf unsere Falsettstudien noch einmal zurückzukommen, bleibt nun noch der schwierigere Theil zu erreichen übrig: der Uebergang von der Bruststimme aus in's Falsett. Doch auf der Basis der obigen Uebung wird sich diese Geschicklichkeit allmälig auch gewinnen lassen. Die ersten Falsetttöne werden im Anfange etwas schwerer ansprechen und tonlos erscheinen, während die darauf folgenden den Brusttönen im *Piano* und in der Klangfarbe sehr ähnlich lauten müssen, wenn die vorhergehenden Studien des Falsettes eifrig betrieben worden sind. Dann stellt sich von Tage zu Tage auch auf den tieferen Tönen mehr Klang und endlich derselbe Vokalklang ein, den wir bei den Brusttönen erzielt haben; ja zuletzt erlangt der Schüler durch solche rastlose Studien die Fähigkeit, über den Stimmbruch hinaus seine Bruststimme gleichfalls im leisen Piano zwei, drei Töne höher hinaufzuführen, was er früher nur in höchster Kraft vermochte. Natürlich wird dadurch der unendliche Vortheil erzielt, mit der Anwendung der Brust- und Falsettstimme auf einer Reihe von Tönen beliebig wechseln zu können. Einen Ton darf man aber nach den Regeln der alten Meister nur dann sein eigen nennen, wenn man ihn auch im *Piano* zur Disposition hat; mithin haben jene Brusttöne nun erst eine Berechtigung. Wäre auf diese Weise ein inniger Zusammenhang zwischen den beiden Registern gewonnen, eine Brücke geschlagen, die leicht und bequem aus dem einen Gebiet in das andere hinüberführt, so ist nicht zu vergessen, dass diese Ausgleichung bis jetzt nur im Grade des *Piano* ermöglicht ist. In grösseren Stärkegraden und auf andern Vokalen werden

---

*) Er bedenke nur immer, wie viele Jahre ein bildender Künstler zu arbeiten und zu lernen hat, um (selbst bei der grössten Begabung) wahre Kunstgebilde schaffen zu können.

sich natürlich wieder neue Schwierigkeiten in Bezug auf den völlig gleichen Klang und die egale Tonfülle der Töne aus beiden Registern einstellen, auf die wir seiner Zeit kommen. Jedenfalls aber ist gerade durch diese Verbindung und Ausgleichung im *Piano* der beste Grund zur Egalisirung der Register auch in weiteren Stärkegraden gelegt, indem die stete Berücksichtigung einer gleichmässigen Vertheilung des Athems, eines gleichen Ansatzes und einer unveränderten Beibehaltung der Mundstellung auch dort sich eben so erspriesslich, als nothwendig erweisen wird.

Nun noch Einiges über die Vereinigung der

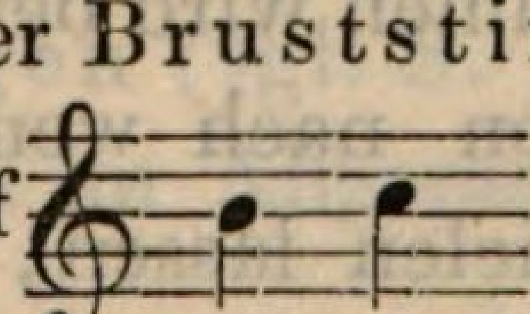
## Töne aus den zwei Registern in den Frauenstimmen.

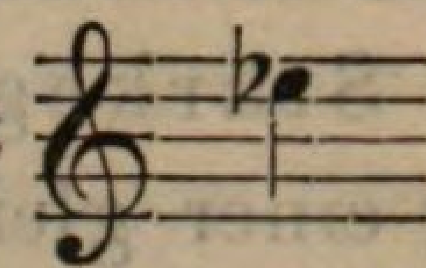
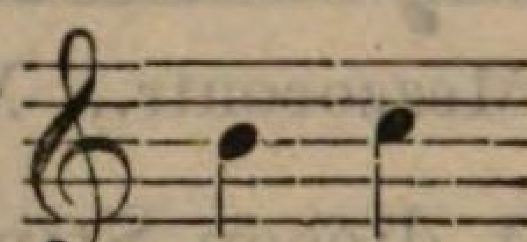
Wir können uns hierüber kürzer fassen, da ein grosser Theil unserer Vorschriften für die Registerverbindung in den Männerstimmen sich auch hier analog gültig erweist. Nehmen wir die folgenden Oktaven zur Uebung für die einzelnen Stimmen an:



beim: Contralto, Mezzocontr., Mezzosoprano, Sopr. sfogato, Sopr. acuto,

und stellen mit diesen Stimmklassen die gleichen Uebungen an, wie früher, nur in ausgedehnterem Umfange, zunächst also ein stufenweises Hinaufsingen, so werden wir im Allgemeinen auf geringere Schwierigkeiten der Registerverbindung stossen, als dies bei den Männerstimmen der Fall war, im Einzelnen aber meist den folgenden Erscheinungen begegnen.

Dem tiefen *Contralto*, der seinen vorzüglichen (oft ausschliesslichen) Wirkungskreis in der Bruststimme hat, will der Uebergang in die Kopfstimme auf  anfangs durchaus nicht gelingen. Wir haben zwar den dieser Stimmklasse eigenen dunkeln Vokalklang bei unsern Studien im *Piano* zu vermeiden und eine mittelhelle gleichmässige Färbung auf allen Tönen herzustellen gelernt; wir haben durch eben dieses *Piano* die

Fülle und Dicke des Brustregisters niedergehalten und so in jeder Hinsicht durch unsere Vorstudien den Eintritt des zweiten Registers erleichtert. Nichtsdestoweniger wird es meist ähnlicher Studien bedürfen, wie wir sie bei den Männerstimmen vorschrieben, d. h. des versuchsweise höheren Einsatzes der Kopfstimme, z. B. mit , um dieselbe überhaupt erst zum Erklingen zu bringen. Hier, wie bei den Bassstimmen, wollen die nächsten Töne über dem Stimmbruche entweder nur mit forcirter, meist auch durch Klangfehler entstellter Bruststimme, oder gar nicht ansprechen. Nehme die Schülerin deshalb zu dem Studium des Ueberganges von oben nach unten, d. h. aus der Kopfstimme in die Bruststimme, ihre Zuflucht, und es wird sich bei fleissigen (und nie bis zur Ermüdung fortgesetzten) Uebungen im Laufe einiger Wochen gewiss ein *Piano* im Falsett auf  einstellen und allmälig auch noch weiter hinab führen lassen. Noch grösserer Ausdauer bedarf es bei den Uebungen von oben nach unten; doch wird auch hier Geduld den Meister machen und durch den steten Gebrauch der Stimme im *Piano* sich endlich der erste Falsetton auf  einstellen und in einem Athem an den vorhergegangenen letzten Brustton anreihen lassen, um so mehr, da wir der natürlichen Neigung des *Contralto* im Brustregister sehr dunkel zu vokalisiren, während die Kopfstimme stets sehr hell lautet, durch unsere Behandlung der Vokalisation schon entgegengearbeitet haben.

Sehr leicht wird dagegen dem *Mezzocontralto* und *Mezzosoprano* der Uebergang in das Tonreich des zweiten Registers; bei diesen Stimmen wird beim stufenweisen Hinaufsingen nach oben sich schon nach wenigen Wochen eine überraschende Gleichheit erzielen lassen, nur muss der Lehrer strenge auf eine ruhige Lage der Zunge und genaue Beibehaltung der Stellung aller Mundtheile halten, weil sich beim Registerwechsel (und dies gilt für alle Stimmklassen, besonders aber für die tieferen Frauenstimmen) jene Neigung, unzeitige

Bewegungen der Organe zu machen, am Oeftesten einstellt. Schwieriger wird sich insbesondere beim *Mezzosoprano* die Ausgleichung in weiteren Stärkegraden und im *Forte* erweisen, weil die mittleren, dem Eintritt des Stimmbruches vorausgehenden Töne in dieser Stimmklasse oft von Natur ziemlich schwach sind, während die Kopfstimme (die allerdings bis jetzt nur im *Piano* gebraucht werden darf) von Natur mehr Fülle und Ton entwickelt.

Was die *Soprani sfogati* und *acuti* anlangt, so wissen wir, dass bei ihnen, mehr noch als beim *Mezzosoprano*, der Hauptreiz und die grösste Wirkung nicht im Register der Brust-, sondern in dem der Kopfstimme liegt. Da ausserdem in diesen Stimmklassen die Höhe von Natur sehr leicht anspricht, so wird das Hinableiten dieses Registers (das aber unsern Anforderungen gemäss mit wenigem Athemverbrauch und *piano* zu behandeln ist) selbst über den Bereich der Kopfstimme hinaus auf die letzten Töne der Bruststimme leicht gelingen, während solche Uebung wiederum dem Emporsteigen und rechtzeitigem Uebergehen in die Kopfstimme sehr wirksam vorarbeitet. Es handelt sich in den gedachten Stimmen vor Allem um die grösste Mässigung der (leicht scharfen oder schneidenden) Kopfstimme; ist diese erzielt, was eben durch den Gebrauch eines möglichst kleinen Athemquantums für die einzelnen Töne am Besten erreicht wird, so hat die Vereinigung der Register auch in diesen Klassen der Frauenstimmen wenig Schwierigkeit mehr. Ja, in vielen weiblichen (weniger in den Männer-) Stimmen, wo von Natur keine Neigung zum Drücken oder zu irgend einem der oft von uns besprochenen Klangfehler vorhanden ist, wird der Uebergang so leicht und unbewusst erfolgen, dass der Lehrer eigentlich gar nichts über die Ausgleichung der Register zu sagen (vgl. S. 133), sondern nur mit der Verbindung der Töne im Allgemeinen zu schaffen hat.

Bei den Uebungen der Stimme in weiteren Stärkegraden und auf verschiedenen Vokalen werden wir noch Manches über die möglichste Gleichmachung der Register in den von Natur

weniger begabten Organen nachzuholen haben*). Im *Piano* wird der Uebergang auch in solchen meist so leicht gewonnen, dass wir deshalb schon früher (S. 247) keinen Anstand nahmen, Töne aus beiden Registern bei den hohen *Sopran*stimmen in den Kreis unserer Studien zu ziehen.

Wir geben nun eine eingehendere Besprechung der praktischen

**Uebungen im Umfange einer Septime und Oktave**

für alle Stimmklassen, nach den vorausgegangenen mehr den Uebergang in das zweite Register speziell betreffenden Erklärungen, nachträglich. In welchem Umkreise diese Studien von den verschiedenen Stimmklassen anzustellen seien, haben wir bereits angegeben. Die Wahl der Tonhöhe in allen nachfolgenden Beispielen ist eine rein willkührliche, zumeist auf Raumersparniss berechnete; deshalb sind alle Uebungen in diejenige Tonlage zu versetzen, die den einzelnen Stimmen zukommt.

Die Uebung in langen Tönen, bei stets gleichbleibendem *Piano*, wird auch hier den Anfang machen müssen, was der Uebergang aus einem Register in ein anderes ohnehin verlangt, der sich zuerst auf schnellen Tonfolgen gar nicht bewerkstelligen lassen würde. Möge also der Schüler zuerst die

---

*) Wir wollen hier noch einmal auf den Unterschied und das Verhältniss hindeuten, das zwischen unserem Abschnitt: „die Ausgleichung der Register" in der theoretischen Lehre und unsern jetzigen Erörterungen stattfindet. Dort besprachen wir die Register und ihre auffallenden Unterschiede ganz im Allgemeinen, und gaben Mittel zu deren Beseitigung an, die sich natürlich auch hier in der praktischen Methode an ihrer Stelle als sehr wirksam erweisen werden. Jetzt aber beschränken wir die Art und Weise der Anfangsübungen so sehr, dass wir von unserm jedesmaligen Standpunkte aus eine, diesem entsprechende, praktische Ausgleichung der Unterschiede der Register darlegen müssen — in so weit sich uns Verschiedenheiten in dem beschränkten Kreise unserer Uebung (im *Piano* u. s. w., auf dem blossen *a*, etc.) offenbaren, das Weitere aber immer auf die betreffenden Abschnitte aufsparen, in denen eben durch die neue Art des Studiums neue Ungleichheiten kund werden.

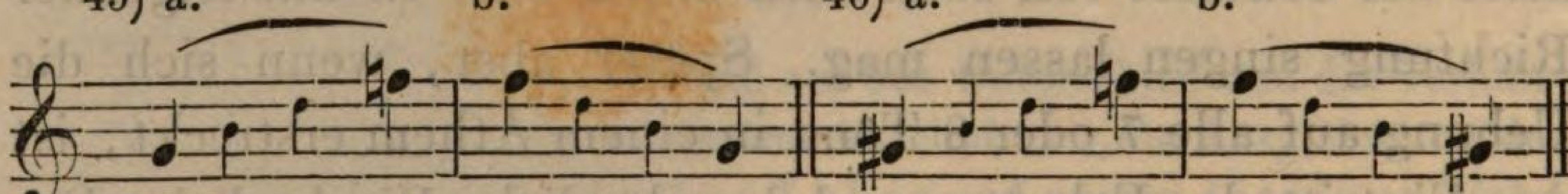
sieben Töne einer Septime oder die acht Töne einer Oktave (wenn die Stimme diese Ausdehnung gestattet) einzeln so lange aushalten, als es die geschickte Vertheilung der in ununterbrochenem Flusse sanft ausströmenden Athemmasse nur irgend zulässt. Es werden hierbei also die Töne des einen und andern Registers, nachdem deren Verbindung, unseren Vorschriften gemäss, vorbereitet und angebahnt ist, getrennt und einzeln als lange Noten geübt. Wo der Eintritt des zweiten Registers erfolgt, ist für uns ganz gleichgültig, sobald eben alle Töne den vorgeschriebenen Vokalklang und das nothwendige *Piano* innehalten; es wird aber der Eintritt der Kopfstimme (eben durch diese Forderungen bedingt) meist und mit seltenen Ausnahmen an der normalen Stelle erfolgen. Hat der Schüler die Töne einzeln geübt und sich namentlich bemüht, auf jedem derselben (bei gleich langem Aushalten) ein möglichst gleiches Athemquantum zu verbrauchen, so theile er, nach Analogie der Beispiele 28)—33) auf S. 247, die gleiche Athemmasse unter 2, 3, 4, 5, 6, 7 und endlich 8 Töne, indem er immer je zwei, drei u. s. w., andere Nachbartöne in einem Athem vereinigt. In solcher Weise kommen auch die Grenztöne der Register zuerst langsam bei Gruppen von drei oder vier Noten in einem Athemzuge in Verbindung, wobei man abwechselnd und nach dem Bedürfnisse des Schülers von oben nach unten oder in aufsteigender Richtung singen lassen mag. Später aber, wenn sich die Uebung auf alle 7 oder 8 Töne in einem Athem erstreckt, ist der Eintritt des Falsettes und der plötzliche Wechsel der Register auch in schnelleren Tonfolgen schon hinlänglich vorbereitet. Wir glauben es bei dem Hinweise auf die Bildung der früheren Notenbeispiele dieser Art bewenden lassen zu können, und sparen hier den Raum für neue, anderweitige Studien.

Zuvor sei noch bemerkt, dass ein langsames Fortschreiten, wenn irgend wo, so gerade hier unbedingt nothwendig ist, damit die Registerübergänge ganz allmälig, aber auch im Grade des *Piano* vollständig ausgeglichen werden können. Macht ein Beispiel noch zu grosse Schwierigkeiten, so kehre der Lehrer und Schüler zu den vorhergehenden immer

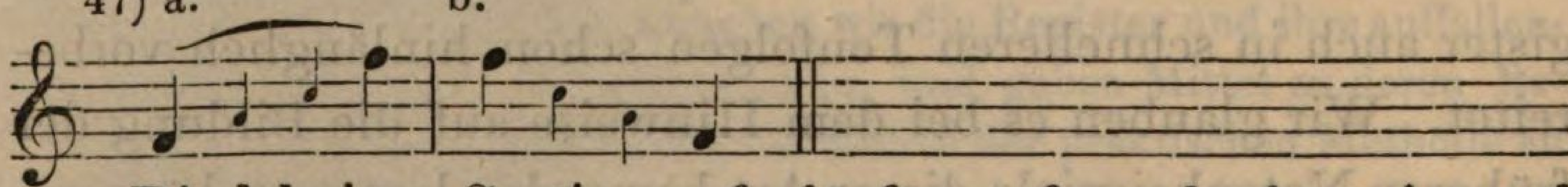
wieder zurück, es ist ja eine solche Fülle von Stoff zur Uebung geboten, dass der fleissige Schüler vollauf genug zu thun haben wird. Die siegreiche Ueberwindung leichterer Studien, z. B. der Vereinigung der Register auf zwei langsam einherschreitenden Tönen, wird unfehlbar zu gleicher Besiegung grösserer Schwierigkeiten, also in unseren Beispielen zur schnellen Aufeinanderfolge der Töne aus verschiedenen Stimmregistern in mannichfach zusammengestellten Tonreihen von 6, 7 und 8 Tönen führen.

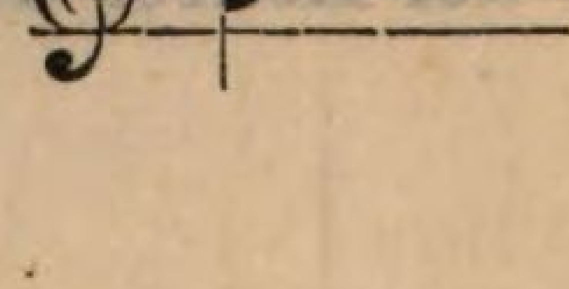
An unsere bisher nur stufenweise Aneinanderreihung der Töne aus dem Umkreise einer Septime und Oktave schliessen wir (wieder von wenigen und längeren Tönen ausgehend) die Uebung sprungweise aufeinanderfolgender Noten. Wir wiederholen zunächst unsere sämmtlichen Terzen-, Quarten-, Quinten- und Sextensprünge und Treffübungen in diesen Intervallen auch auf den neu hinzugenommenen Tönen unseres Stimmumfanges. Hierdurch gewinnen wir sofort ein reiches Uebungsfeld, da wir sprungweise bald aus der Bruststimme in die Kopfstimme herauf, bald aus dieser in die Bruststimme hinab gelangen müssen. Einige Wochen fleissiger Studien werden auch hierin die gewünschte Fertigkeit verschaffen. Aufzeichnen wollen wir hier nur die noch nicht besprochenen Intervalle der Septime und Oktave.

45) a. b. 46) a. b.



47) a. b.



Die kleine *Septime g-f*, dürfte auf- und absteigend (45 a. und b.) zunächst mit den dazwischen liegenden Intervallen (der Terz und Quinte des Dominantakkordes) zu üben sein, um eine so recht deutliche Vorstellung von ihrer Ausdehnung zu gewinnen; ebenso die verminderte Septime (46 a. und b.) mit den gleichen Intervallen des verminderten Septimenakkordes. Die grosse *Septime g-fis*  kommt

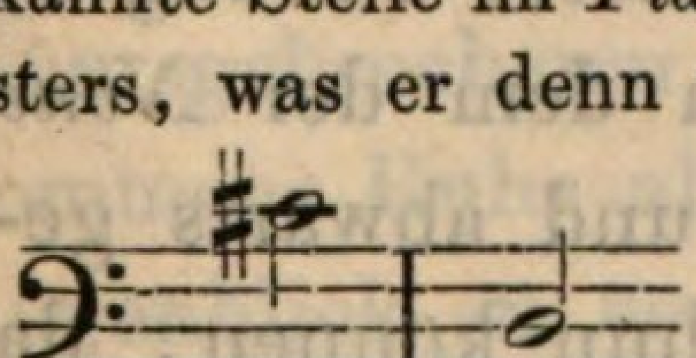
in aufsteigender Richtung als Melodie, ohne vermittelnde Zwischentöne wohl niemals vor*), dafür ist aber ihre reine Intonation als siebente Stufe der Durtonleiter von höchster Wichtigkeit, und wir bemerkten schon früher (S. 180) dass dies Intervall sehr hoch zu nehmen sei, während man bei den beiden anderen Septimen (45, und 46) eher zu tieferer Intonation des *f* anrathen möchte. Die Oktave (47) hat für ein einigermaassen gebildetes Ohr keine Intonationsschwierigkeit, mehr wird der Kehle die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier so weit auseinanderliegender Töne, namentlich in verschiedenen Registern zu schaffen machen; deshalb lasse man sie anfänglich auch mit den ausfüllenden (dem tonischen Dreiklange entlehnten) Intervallen der Terz und Quinte üben. Später aber wird es sehr wesentlich und nothwendig sein, diese weiten Intervalle auch ohne vermittelnde Zwischentöne intoniren und üben zu lassen, damit der Schüler sich nicht gewöhne, eine Septime oder Oktave immer auf diesem Wege aufzusuchen und treffen zu lernen, da es ihm durch die Anwendung gewisser Harmonien oft geradezu unmöglich werden könnte, die Intervalle in solcher Weise auszufüllen. Z. B.

48) a. b. c.



*) Eine Ausnahme hiervon macht eines der norwegischen oder schwedischen Volkslieder, in dem wir eine Reihe aufsteigender grosser *Septimen* von *Jenny Lind* mit seltener Sicherheit und Reinheit ausführen hörten.

In umgekehrter Richtung, von oben nach unten, erinnern wir uns nur einer grossen Septime in der Gesangsmelodie, die allerdings an ihrer Stelle einen wunderbaren, gewaltigen Eindruck macht. Es ist dies die bekannte Stelle im *Fidelio*, wo *Pizarro* auf die Frage des alten Kerkermeisters, was er denn thun solle, um so viel Geld zu erhalten, ausruft:



Sowohl die beiden Oktaven (die aufsteigende bei 48, *a.*, die absteigende bei 48, *c.*), als die kleine Septime (bei 48, *b.*) dürften schwerlich durch irgend welche Zwischentöne und Ausfüllungen der Harmonie aufgefunden, sondern eben nur dann rein intonirt werden können, wenn der Schüler eine ganz genaue Vorstellung von dem Klange einer Oktave und Septime hat und denselben im Geiste hört.

Neben den Uebungen in langsam fortschreitender stufen- und sprungweiser Folge, werden nun auch die ferneren Geläufigkeitsübungen im Raum der Septime und Oktave vorzunehmen sein, wozu wir unter XIII und XIV im ersten Theile unserer Geläufigkeitsschule das nöthige Material geliefert haben, welches sich durch kleine Modifikationen und Veränderungen von Seiten des Lehrers in's Unendliche vermehren lässt.

So oft die Ausführung der einen oder andern solcher Geläufigkeitsübungen dem Schüler noch sehr schwer fällt, so kehre er wieder und immer wieder zu den kürzeren, in geringerem Umfange sich bewegenden, leichteren Studien zurück, wiederhole dieselben mit all' ihren Abweichungen und Modifikationen auf's Gründlichste, und versuche es hernach wieder mit jener zuvor unüberwindlich scheinenden Schwierigkeit, sie wird ihm alsdann schon geringer dünken, und so dürfte jede Uebung bald mehr und mehr, endlich vollkommen gut gelingen.

Für die stufenweisen Passagen und Läufe in gerade aufsteigender oder sinkender Richtung, überhaupt speziell als Vorübung zu allen Skalenübungen, die auf Geläufigkeit der Stimme hinzielen sollen, dienen ganz besonders die in systematischer Folge aufgestellten, eine aus der andern hervorgehenden Uebungen I—VIII in unserer Schule der Geläufigkeit, über die wir uns in dem Vorworte zu diesem Studienwerke ausführlich ausgesprochen haben. Wir hätten dieser Uebungen, die vom Umfange der *Sekunde* sich bis zu dem der *None* ausdehnen und durch alle Tonarten auf- und abwärts gesungen werden, schon früher Erwähnung thun können, da sie eben für jeden Standpunkt des Schülers bis zu einem

gewissen Punkte anwendbar sind, doch zogen wir es vor, ihrer hier zu gedenken, wo wir so weit gekommen sind, sie ganz und gar zu beherrschen.

Neben solchen stufenweisen Passagen werden wir nun auch unseren *arpeggirten* Gängen den nöthigen, und zwar jetzt erweiterten, Spielraum gönnen, indem wir an die Beispiele 35)—38) anknüpfen.




Während jene früheren Studien in gebrochenen Akkorden sich nur bis auf den Umfang einer Quinte und Sexte ausdehnten, erstrecken sich die vorliegenden Uebungen bis auf den einer Septime und Oktave. Wir haben übrigens ganz dieselbe Taktart beibehalten (und werden dies auch bei ferneren längern Arpeggien vor der Hand thun), damit der Schüler die verschiedenartigen längeren und kürzeren Notengruppen unter die gleiche Zählung von 1, 2 bringen, und so schon vorbereitend die mannichfach möglichen Kombinationen rhythmischer Gestaltungen innerhalb einer und derselben taktlichen Bewegung übersehen und sicher ausführen lerne.

Wir müssen noch einmal wiederholen, dass bei dem Studium gebrochener Akkorde die grösste Sorgfalt auf die vollkommene Ruhe aller Mundtheile zu richten und nicht einen Augenblick zu vergessen ist, dass ein ebenmässiges *a* durch Aufreissen des Mundes auf den höheren und Schliessen des-

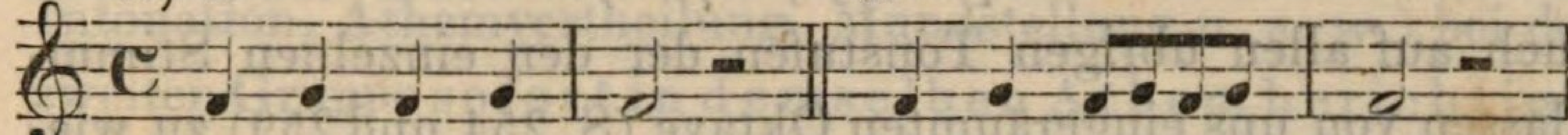
selben auf den tieferen Stufen geradezu unmöglich gemacht wird. Dass die Anforderung eines gleichmässigen *Piano* sich über alle Studien, die wir bisher vorschrieben, erstreckt, versteht sich von selbst. Die Verbindung und Vermischung von Tönen aus verschiedenen Stimmregistern lässt sich gerade auf den Arpeggiengängen bei manchen Stimmen am Leichtesten erlernen. Der aufmerksame Lehrer wird eine solche Beobachtung nicht unberücksichtigt lassen und nöthigenfalls für das Studium der Registereinigung (nicht als blosse Geläufigkeitsstudie) diese Bewegung in gebrochenen Akkorden der stufenweise fortschreitenden vorausgehen lassen. Einförmigkeit der Studien ermüdet, die Abwechselung kräftigt und giebt neuen Muth und Vertrauen auf glückliches Gelingen. Deshalb wollen wir hier noch einmal auf einige unserer ersten Uebungen zurückkommen und dieselben, wie wir dies schon früher vom Schüler in Bezug auf alle Studien verlangten, auf den ganzen, nun von uns zu beherrschenden, Umfang ausdehnen und überhaupt nach verschiedenen Seiten hin nutzbar machen und erweitern. Wir meinen die Uebungen 1)—18) auf S. 236. — In diesen, nur den Raum einer Terz umfassenden Studien ist — wie wir auf den ersten Blick erkennen — die Grundlage zu einigen der sogenannten Manieren des Gesanges gelegt (vgl. S. 153), deren frühzeitige Vorübung die Virtuosität in jenen wiederkehrenden Tongruppen sehr erleichtern wird. So bieten uns die Beispiele 1)—4) die ersten Vorstudien zum Triller, die folgenden, 5)—10), Vorübungen für den Doppelschlag. (Von der Erklärung der Weiterbenutzung der Studien 11)—14) zu figurirten Tonleitern wollen wir vor der Hand noch absehen; die letzten Uebungen endlich, 15)—18), haben wir in unseren Arpeggienläufen schon sehr vergrössert und ausgedehnt.) In der Ausführung ist

**der Triller**

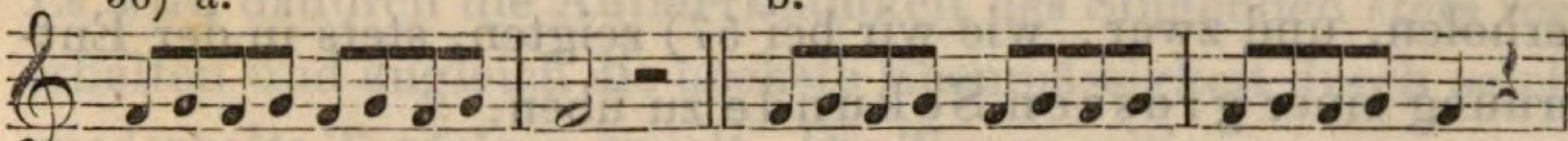
eine der schwierigsten, in seinen ersten Vorstudien hingegen eine der leichtesten Gesangsverzierungen, da er nur aus zwei nebeneinander liegenden Tonstufen besteht und diesen Raum einer Sekunde niemals übersteigt. Deshalb müssen die

Vorübungen dieses *ornamento del canto* nicht, wie es so oft geschieht, in das Ende, sondern in den Anfang der Studienzeit fallen; sie sind ja von dem Augenblicke an möglich, wo der Schüler gelernt hat, zwei Töne miteinander zu verbinden. Wenn wir gleichwohl dieser Uebung erst hier ausführlicher gedenken, so geschieht es deswegen, weil wir jetzt ein weiteres Feld haben und so unsere Trillerstudien (wie nicht minder die des Doppelschlages) bis auf den Umkreis einer Oktave auszudehnen vermögen. Machen wir uns zuerst ein Bild von den nun vorzunehmenden Studien:

55) a. b.



56) a. b.

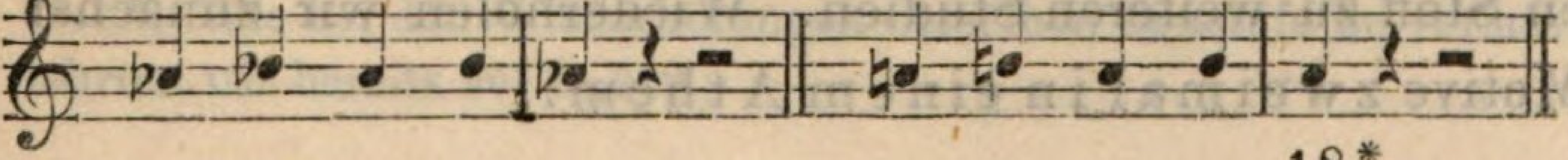


Der durch fleissige und vielseitige Uebungen jetzt dem Willen des Schülers schon gehorsamere Athem wird ohne Zweifel auch in ganz langsamem Tempo zur Ausführung obiger vier Beispiele ausreichen. Es darf auf No. 55) a. durchaus keine schnellere Bewegung angefangen werden, als eine solche, die der Schüler auch in den Studien 55) b., 56) a. und b. beizubehalten vermag. So lasse der Lehrer also die vier Beispiele der Reihe nach ganz langsam, mit sorgfältigster Intonation die Entfernung der grossen Sekunde einhaltend, durchüben, und zwar dergestalt, dass jedes einzelne Beispiel auf allen Tönen der (den verschiedenen Stimmklassen angemessenen) Oktave wiederholt werde, die dem Schüler jetzt zugänglich ist. Wir möchten dabei den Rath geben, für solche Trillervorstudien stets das Intervall einer grossen Sekunde zu wählen, weil diese dem richtigen Auseinanderhalten der beiden Trillernoten weit sicherer vorarbeitet, als das Studium mit kleinen Sekunden:

57) a. b.



c. d.



etc.

Die Gruppe 55) a. würde also nach der Uebung auf der Stufe *f*, wie bei 57) a. zunächst auf *fis* mit der einen ganzen Ton höher liegenden Hülfsnote *gis* zu studiren sein, später auf *g a*, *b as*, *a h* u. s. f. (57, b. c. d.). Daran schliesse man die Uebungen 55) b., 56) a. und b.) an, und beachte dabei vor Allem die gleichmässige Vertheilung des Athems im *Piano*, sowie die Beibehaltung derselben Mundstellung, welche namentlich bei dem fortgesetzten Wechsel der beiden Trillernoten (in 56 b.) sehr leicht und gern vom Schüler verändert wird und so zu unerlaubten Modifikationen des Vokalklanges führen müsste. Die Beispiele 55) b., 56) a. und b. sind alsdann auch auf allen übrigen Tonstufen der den einzelnen Stimmklassen von uns eingeräumten Oktave (S. 254 und 259) zu wiederholen, und zwar, wie wir bei 57) zeigten, stets in der Entfernung einer grossen Sekunde zu üben.

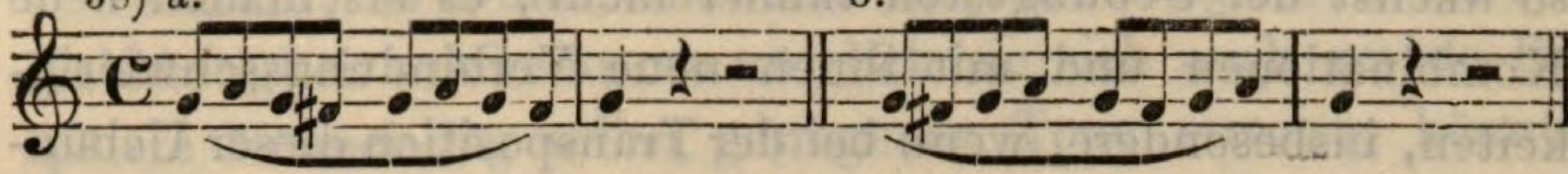
Der Lehrer wende ferner diese Beispiele auch auf die von oben nach unten wechselnde Aufeinanderfolge der Töne (nach Nr. 2) an, und gewinnt so vier neue Studien, die wiederum auf alle Stufen der Oktave versetzt, ein sehr weites Uebungsfeld eröffnen. Der Beginn des Trillers mit der höheren Hülfsnote ist zwar unstatthaft, sobald er nicht vom Komponisten besonders vorgeschrieben ist (vgl. S. 170), doch wird die Uebung dieser umgekehrten Bewegung sehr nützlich sein, und namentlich dazu dienen, die Gleichmässigkeit des Tonwechsels und die Intonation beim Triller auf einer grossen Sekunde auch von unten mehr und mehr auszubilden und zu befestigen.

Zu weiterem Trillerstudium wird uns späterhin Gelegenheit gegeben werden; von der Ausbeutung der Nrn. 3) und 4) zu Uebungen im Triller auf der kleinen Sekunde sehen wir, wie gesagt, noch ab. Für den

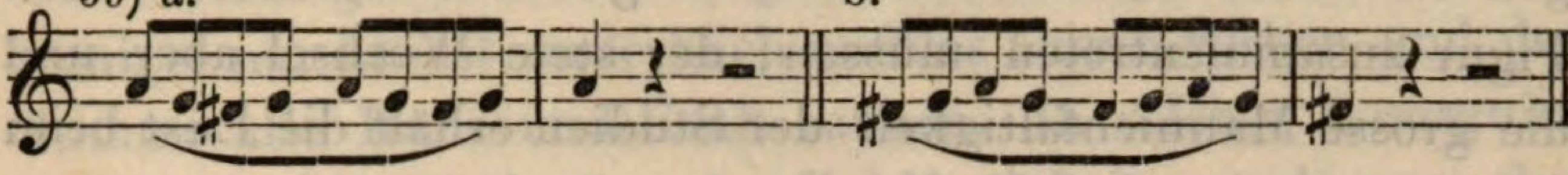
## Doppelschlag

gewinnen wir, und zwar vor der Hand für den *Gruppetto legato* (vgl. S. 166) durch die Benutzung der Beispiele 5) — 10), reichen Stoff zu weiteren Studien. Wiederholen wir zunächst jene Motive zweimal in einem Athem:

58) a. b.

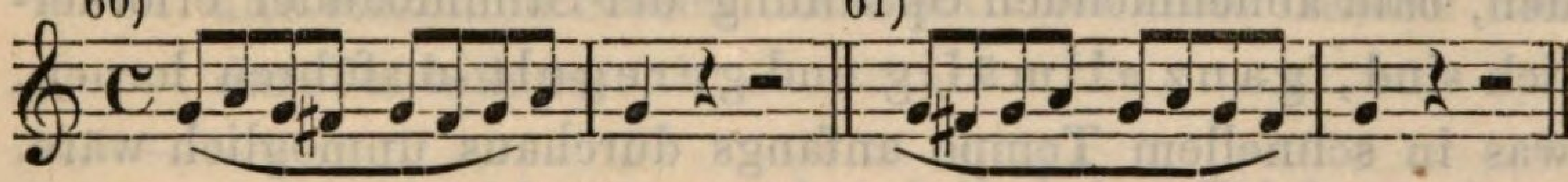


59) a. b.



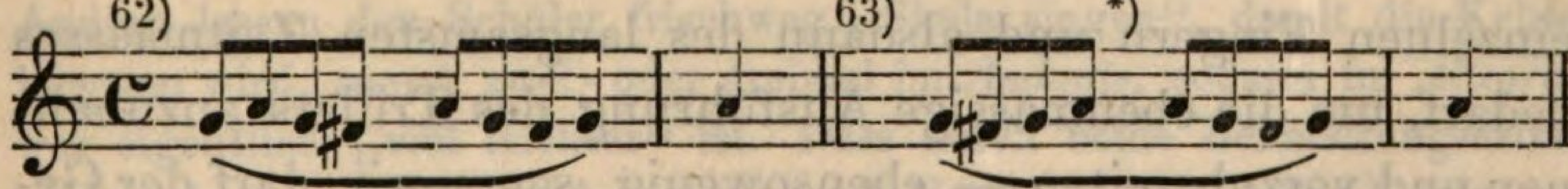
ohne die Bewegung zu überstürzen, in möglichst langsamem Tempo. Der Nutzen solcher nochmaligen Repetition einer eben gesungenen Figur liegt namentlich darin, dass der Schüler die etwaigen Fehler und kleinen Abweichungen (in Bezug auf Intonation, Athemvertheilung, Mundstellung u. s. w.) bei der zweiten Gruppe sofort in demselben Athem berichtigt. Es wird dadurch die Aufmerksamkeit des Singenden stets rege erhalten und zugleich die höchste Ebenmässigkeit durch solche wiederholte Tonfolgen erzielt. Die Transposition unserer neuen Studien auf die ferneren Stufen der Skala unseres Umfanges, liefert weiteres Material zur völligen Durcharbeitung und Ueberwindung etwaiger in andern Tonlagen auftauchender Schwierigkeiten. Endlich mische man die Gruppen bei 58) a. und b., indem man zwei dieser verschiedenen Motive verbindet und in einem Athem singt, z. B.

60) 61)

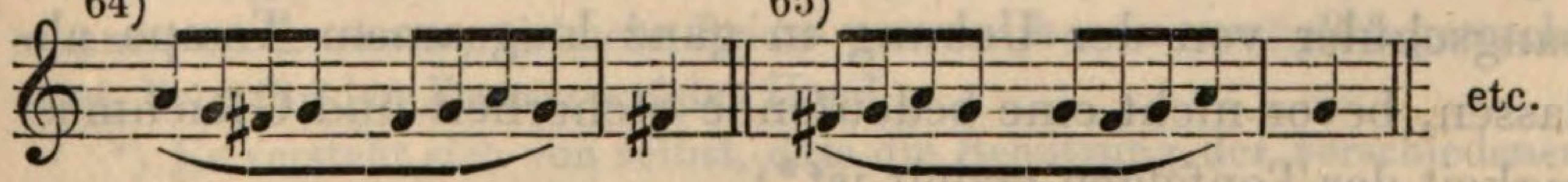


In gleicher Weise vereinige man die Doppelschlagsfiguren 59) a. und b., und mische endlich alle vier Motive abwechselnd, wie folgt:

62) 63) *)



64) 65)




*) Wie bei den Wiederholungen derselben Tonstufe zu verfahren sei, lehrten wir bereits auf S. 249.

so wächst der Uebungsstoff immer mehr, es erscheinen neue Kombinationen und mit ihnen neue Verbindungsschwierigkeiten, insbesondere, wenn bei der Transposition dieser Uebungen die Töne verschiedener Register zu einer solchen Figur zusammentreten müssen; der stete Wechsel aber und die grosse Mannichfaltigkeit der Studien erhält die Lust beim Schüler rege und hilft ihm so zur Besiegung jener neuen Schwierigkeiten.

Wir sind absichtlich sehr ausführlich in der Beschreibung der zahlreichen Modifikationen und Umgestaltungen so kleiner und scheinbar unbedeutender Tongruppen gewesen (nur scheinbar, denn aus dem Kleinen erwächst das Grosse), um dem Lehrer durch solche Beispiele zu zeigen, wie weit sich die verschiedene Umformung solcher Motive zum Zwecke wechselnder Studien durchführen lässt, und ihn zu veranlassen, durch ähnliche Modifikationen den hier und in unserer Geläufigkeitsschule gebotenen reichen Stoff noch in's Unendliche zu vervielfältigen.

Das Ueben aller solchen Geläufigkeitsstudien in langsamer Bewegung kann nicht dringend genug angerathen werden. Die Muskeln des Kehlkopfes müssen ja die entsprechenden Bewegungen, die zur beständig-wechselnden, bald zunehmenden, bald abnehmenden Spannung der Stimmbänder erforderlich sind, ganz allmälig und geregelt ausführen lernen, was in schnellem Tempo anfangs durchaus unmöglich wäre. Ebensowenig, als der anfangende Klavierspieler im Stande sein wird, z. B. die Trillerbewegung mit den Fingern, auch nur in mässig schneller Bewegung, geschickt und gleichmässig auszuführen — vielmehr erst mannichfacher Vorstudien mit den einzelnen Fingern und alsdann des langsamsten Zeitmaasses bedarf, um die ebenmässige Ausführung des Trillers anzubahnen und vorzubereiten — ebensowenig, sagen wir, darf der Gesangschüler von der Uebung in ganz langsamem Tempo ablassen, bevor nicht eine bedeutende Sicherheit und Gleichmässigkeit der Tonfolgen erzielt ist*).

*) Zwei Hauptmängeln in den Methoden (?) vieler deutschen Gesanglehrer kann man täglich begegnen. Die Einen wollen gar nichts von

Darum, so wünschenswerth die frühzeitige Uebung der Kehlfertigkeit erscheint, so nützlich sie sich auch gerade für spätere Nüancirung selbst getragener Töne erweist, könnte eine vorzeitige Uebertreibung der Schnelligkeit nichtsdestoweniger nur höchst verderblich auf das Organ wirken und der Stimme alle Ruhe und Kraft rauben. In solcher Besorgniss aber lieber alle Uebungen der Kehlfertigkeit unterlassen, das hiesse das Kind mit dem Bade ausschütten. Die stete Fortschreitung in langen Noten hat selbst dann für den Schüler etwas sehr Ermüdendes, wenn der Lehrer vom *crescendo* noch gänzlich absieht, was übrigens im Unterrichte in den allerwenigsten Fällen zu geschehen pflegt.

Bevor wir jetzt zur Einführung eines weiteren Stärkegrades fortgehen, wollen wir der Uebersichtlichkeit halber noch einen Rückblick auf den uns bisher gegebenen Uebungsstoff werfen*). Wir haben durchgeübt:

bei stets gleichem *Piano* und in unverändert egaler Vokalfarbe:

1) Das Aushalten langer Töne zur Uebung der Eintheilung des Athems; wir erstreckten diese Studien, vom beschränktesten Umfange ausgehend, endlich auf alle einzelnen Stufen des Umkreises einer Oktave und darüber hinaus.

---

Kehlfertigkeit und solchem „verrückten italienischen Firlefanz" wissen, sie sagen jedem Schüler, sein Organ eigne sich nicht zur Koloratur und lassen ihn statt dessen im Anfange gleich mit dem Studium der *Messa di voce* beginnen, die auf alle Töne des Stimmumfanges und auf möglichst viele Takte zur Gewinnung (?) eines grossen Athems ausgedehnt wird; die Andern lassen den Schüler frischweg „Skala singen", damit die Kehle biegsam wird, zuerst zwei- oder dreimal im *Andante*, sodann im *Allegro*, was eigentlich „viel leichter" ist. Dass durch beide Behandlungsarten weder ein grosser Ton und Athem, noch Geschicklichkeit der Kehle gewonnen werden kann, vielmehr Beides von vornherein unmöglich gemacht wird, liegt für den Kenner auf der Hand.

*) Es versteht sich von selbst, dass die Benutzung der verschiedenen Silben *ma, ba, la* u. s. w., sowie überhaupt Alles, was wir früher verlangt haben, auch bei den letztbesprochenen Uebungen anzuwenden ist, obschon wir es nicht besonders vorgeschrieben haben.

2) Die Vertheilung unserer Athemmasse unter zwei, drei, bis sieben und acht Töne.
3) Die Intonation und das Treffen aller grossen, kleinen, verminderten und übermässigen Intervalle.
4) Die Ausführung kleinerer und grösserer, stufen- und sprungweiser Tongruppen und Passagen zur Anbahnung der Kehlfertigkeit.
5) Die Vereinigung der Töne aus den zwei Registern in stufen- und sprungweiser, langsamer und schnellerer Bewegung.
6) Die Ausführung gebrochener Akkorde (*Arpeggi*) auf- und abwärts in *Dur* und *Moll*, vom Umfang der Terz bis zu dem der Oktave.
7) Die Einführung mannichfacher Anfangskonsonanten als Vorbereitung für die Aussprache.
8) Die ersten Vorstudien zum Triller und Doppelschlage.

Ausserdem lernten wir die Art und Weise kennen, in der unsere sämmtlichen Studien umzugestalten, zu modifiziren und mannichfach zu erweitern waren. — Gehen wir jetzt zur

**Anwendung eines grössern Stärkegrades (*Mezzoforte*)**

über, so lässt sich schon aus der Ueberschrift unseres ersten Abschnittes entnehmen, dass hier nicht von der Verbindung verschiedener Stärkegrade, sondern nur von dem Einzelstudium derselben die Rede ist. Wie wir uns bisher auf den Gesang in einem stets gleichen *Piano* beschränkten, so werden jetzt unsere Uebungen in einem unveränderten *Mezzoforte* (halbstark) auszuführen sein. In Betreff der Wahl des unterzulegenden Vokales und seiner Tonfarbe (die bekanntlich während aller Uebungen gleichfalls zum Zwecke der Egalisirung der Stimme unverändert beizubehalten und vorläufig auf ein mittelhelles *a* festgesetzt worden war) kann der Lehrer nun in verschiedener Weise mit dem Schüler vorwärtsschreiten. Er kann nach Beendigung der Studien auf *a*, noch ehe er zur Einführung des grösseren Stärkegrades weitergeht,

sämmtliche frühere Studien auf dem Vokale *o* (offen) im *Piano* wiederholen, vielleicht auch die Zwischenfarben der Vokalklänge *oa* und *ao* in gleicher Weise studiren lassen. Dies mag vielleicht in manchen Fällen sogar vorzuziehen sein, insbesondere wenn der Schüler noch nicht die gewünschte Sicherheit und regelmässige Willigkeit der Kehle im *Piano* erreicht hat, oder auch durch das immerwährende Singen auf *a* ermüdet werden sollte. Wir selbst sind diesen Weg schon öfters gegangen, möchten uns aber aus vielen Gründen dennoch dafür entscheiden, vorläufig beim *a* stehen zu bleiben und die Hinzunahme anderer Vokalklänge für später aufzusparen, dagegen einen mittleren Stärkegrad der Tongebung auf jenes *Piano* folgen zu lassen. Dieser von uns für die grosse Mehrzahl der Fälle der Erfahrung nach vortheilhaftere und sicherer fördernde Weg soll denn auch in unserm Lehrbuche beibehalten werden.

Der Zeitraum von drei bis vier Monaten, in denen der fleissige Schüler die von uns bisher gegebenen Studien (in langsamer, höchstens mittelschneller Bewegung, was die Passagen anlangt) recht wohl überwunden haben und im Stande sein kann, sämmtliche Uebungen befriedigend und ganz korrekt auszuführen, wird in den meisten Fällen die Muskeln der Kehle so gekräftigt und an regelmässige Thätigkeit gewöhnt haben, dass die grössere Beschäftigung der Lungen, die stärkere Betheiligung des Athems*), die nun zur Anwendung eines *Mezzoforte* nothwendig wird, jener Sicherheit der Tongebung im *Piano* durchaus nicht Eintrag thun kann; um so weniger, als der Schüler ja seine ferneren Studien im halbstarken Singen mit den vorausgegangenen abwechselnd vornehmen und stets von jenen ausgehen kann. — Was die

*) *Duprez* geht seltsamer Weise den umgekehrten Weg, oder will wenigstens nur bei den Geläufigkeitsstudien vom *Piano* ausgehen lassen, während er den getragenen Gesang mit dem Studium im *Forte* beginnt! Er sagt: „*Dans le chant d'expression nous avons démontré* (wir haben übrigens Nichts von diesem Beweise bemerkt) *qu'il fallait savoir chanter fort, pour savoir chanter doux. Dans le chant d'agilité il faut au contraire arriver peu à peu à un certain degré de force en commencant par le piano.*“

Müdigkeit anlangt, die sich bei manchen Schülern durch das immerwährende Singen auf *a* einstellt, so sind wir im Allgemeinen mehr für die Hinzunahme einiger abwechselnden Anfangskonsonanten bei beibehaltenem *a*, als für die zu frühe Einführung eines anderen Vokales, der eine ganz andere Lage der Zunge und eine andere Oeffnungsweite des Mundes mit sich bringt, und so die Gleichmässigkeit der Lage der einzelnen Mundtheile aufhebt, die wir mit Mühe uns zu eigen gemacht haben. Es scheint hierin ein Widerspruch zu liegen, dass wir einerseits der Einführung von Konsonanten das Wort reden, die doch ganz bestimmte Bewegungen der einzelnen Mundtheile zu ihrer Artikulation verlangen, auf der andern Seite aber Nichts von einer solchen Veränderung in der Lage dieser Theile wissen wollen. Doch ist zu bedenken, dass jene Bewegungen nur schnell vorübergehende sind, da die Stimme nach beendigter Lautbildung sofort auf demselben *a* wieder ausruhen kann und soll, während beim Vokale *o* eine dauernd veränderte Mundstellung und modifizirte Lage der Zunge eintritt, die gerade während des Aushaltens der Töne ihren Einfluss geltend macht. Bleiben wir also vor der Hand beim Vokale *a* stehen, und gestatten wir uns nicht einmal eine veränderte (etwa sehr dunkle oder sehr helle) Färbung desselben.

Wir können übrigens hier, wo es sich nur um die Anwendung grösserer Athemkraft handelt, viel kürzer sein, als es bei der Darstellung des *Piano*gesanges möglich war, da die Theorie der Egalisirung auch für unsern neuen Stärkegrad mit wenigen Modifikationen ihre volle Gültigkeit behält, die Beispiele aber, die wir bisher gaben, wie auf der Hand liegt, von unserm jetzigen neuen Standpunkte aus alle nochmals durchzuüben sind. Eine kurze Erklärung unseres Verfahrens in Betreff der Athemverwendung und die Hinzunahme einiger weiteren Beispiele wird hier vollkommen ausreichen.

Der Schüler muss jetzt, wo er den einzelnen, lange zu haltenden Tönen sowohl, als grösseren Tonreihen mehr Athem zuzuwenden hat, mit der eingeathmeten Luft natürlich noch weit mehr haushalten und auskommen lernen. Es ist dabei vor

Allem auf ein geschicktes, ruhiges Einathmen zu sehen, damit die Luft zwar in grösserer Quantität, aber doch eben so gleichmässig und ruhig ausfliessen könne, und niemals ausgestossen werde, wodurch ja das zu erzielende Ebenmaass des *Mezzoforte* sogleich aufgehoben und vereitelt werden müsste. Mag der Schüler, wenn sein Athem für längere Tonreihen in solcher mittleren Stärke noch nicht ausreicht, recht fleissig einzelne Töne aushalten, denselben anfangs eine geringere, endlich aber eine immer längere Dauer geben, bis er sich vollständig in diese neue Behandlungsart des Tones hineingelebt hat*). Die stets gleichbleibende Oeffnungsweite des Mundes und Lage aller Theile der Mund- und Schlundhöhle ist natürlich auch hier unbedingt nothwendig; denn ein grösserer Stärkegrad bedingt keinesweges einen weiter aufgerissenen Mund, dessen Oeffnung sich beim *Fortissimo* also noch mehr zu steigern hätte — ein eben so seltsames als allgemeines Vorurtheil, dem wir namentlich bei vielen Bühnensängern begegnen. Die hellere Vokalfärbung würde eine grössere Oeffnungsweite des Mundes mit sich bringen, doch wir bleiben vor der Hand bei dem mittelhellen *a* stehen, das wir im Grade des *Piano* angewendet haben.

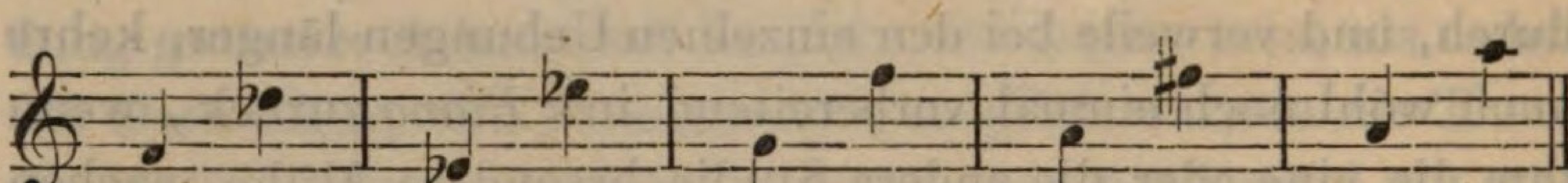
Der Lehrer nehme nun alle bisher von uns aufgestellten Uebungen und den ganzen ersten Theil der Geläufigkeitsschule mit seinem Schüler noch einmal im Grade des *Mezzoforte* durch, und verweile bei den einzelnen Uebungen länger, kehre auch wohl noch einmal vorbereitend in's *Piano* zurück, wenn ihm die eine oder die andere Studie besondere Mühe machen sollte.

Was die Vereinigung der Register anlangt, so wird sich hier bei stufenweisem Hinaufsingen in allen Stimmen

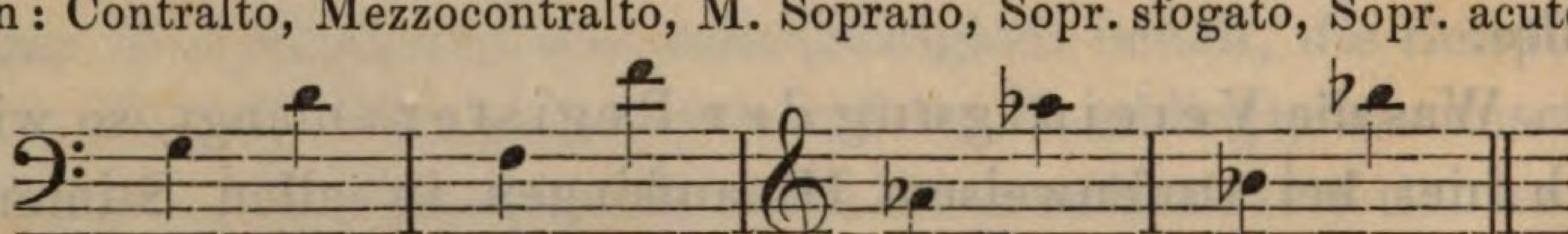
---

*) Der von uns als Motto dieses ganzen Abschnittes gewählte Satz ist die Basis, von der *Schwarz* in seiner Theorie ausgeht, die er eben so klar als konsequent physiologisch durchführt, indem er (bei seiner Besprechung der verschiedenen Stärkegrade) von der mittelstarken Skala sagt: „Die Töne untereinander bleiben sich deshalb an Stärke gleich, weil das Verhältniss der nachgelassenen Spannung der Stimmbänder zu der sie ersetzenden Athemstärke dasselbe bleibt.“

(vielleicht mit Ausnahme der höchsten Männerstimme, des *Tenore lirico*, und der höchsten weiblichen, des *Soprano acuto*) die Neigung zeigen, einige Töne mehr im Register der Bruststimme zu singen, weil der Sänger sich im Falsett noch nicht kräftig genug fühlt, um mit der Stärke der Brusttöne einen Vergleich auszuhalten. Es giebt indessen so viele Stärkegrade zwischen einem *Piano* und *Mezzoforte*, dass man ja sehr gut von schwächeren Graden anfangen kann, und wenn sich in diesen eine (gegen das *Piano* gehalten) wachsende Kraft durch den ganzen Umfang der Stimme fortsetzen und auch auf die Kopfstimme ausdehnen lässt, so schreite der Schüler zu einem weiteren Stärkegrade fort, bis ihm ein wirkliches *Mezzoforte* in gleicher Weise gelingt. Bei manchen Stimmen lässt sich eine solche Verbindung in mittlerer Stärke noch schneller gewinnen, wenn man von sprungweisen Intervallen und Arpeggiengängen ausgeht. Der Lehrer mache diesen Versuch auch mit seinen Schülern. Er lasse die beiden Töne des Intervalles einer Quinte, Sexte, Septime oder Oktave, den ersten im Brustregister, den zweiten mit Kopfstimme singen, und halte den Sänger vor Allem dazu an, sich ein ganz genaues Bild von dem Grade der Stärke des ersten Tones zu machen, um bei völlig gleicher Vertheilung des Athems den zweiten, der Kopfstimme angehörenden, Ton genau eben so kräftig zu geben. Z. B.



den: Contralto, Mezzocontralto, M. Soprano, Sopr. sfogato, Sopr. acuto.



Basso, Baritono, Tenore eroico, Tenore lirico.

Kleinere Intervalle dürften sich anfangs zu solcher Uebung weniger gut eignen, weil wir eben dem Stufenweisen aus dem Wege gehen wollen. Dagegen möchte es in vielen Fällen vorzuziehen sein, von den (wie wir schon früher bemerkten, oft in stärkeren Graden) klangvolleren Tönen der Kopfstimme aus-

zugehen, und so umgekehrt in das Register der Bruststimme hinabzusteigen. Welcher Weg zu wählen sei, wird immer von der individuellen Begabung des Schülers abhängen. Hat bei starker Bruststimme das zweite Register von Natur einen ergiebigen Klang, so beginne man unsere Uebung lieber mit den Tönen der Kopfstimme; ist dagegen das Register der Brusttöne (so z. B. in einigen Frauenstimmen) ziemlich schwach, immer aber dem Grade des *Mezzoforte* entsprechend, so schlage man den von uns im obigen Beispiele angedeuteten Weg ein. Man kann übrigens sehr wohl Beide versuchen, da man ohnehin der Egalisirung der Register von allen Seiten entgegenarbeiten muss. Erst wenn ein sichtlich guter Erfolg der Egalität in den obigen entfernteren Intervallen erreicht ist, verenge man die Entfernung immer mehr und wähle kleinere Intervalle, um so endlich zu der stufenweisen Ausgleichung im *Mezzoforte* zu gelangen. Vermittelnd dürften hierzu unsere Arpeggiengruppen (Nro. 49 — 54) dienen, die wir jetzt bis zur Decime ausdehnen wollen:




(Der Grad der Entwickelung, den jede der Stimmen bisher in Bezug auf den Umfang des Organes erreicht hat, wird dem Lehrer maassgebend sein für diejenige Tonhöhe, auf der er die einzelnen Stimmklassen obige Uebungen singen lässt; sowie, ob er die Arpeggien bis zum Umfange der Decime aus-

dehnen oder sich bei manchen Schülern noch mit dem einer Oktave begnügen soll. — Wir setzen unsere Beispiele auf eine beliebige Tonhöhe, da es unmöglich wäre, jede Studie für alle Stimmklassen transponirt abdrucken zu lassen. Die Bewegung in diesen gebrochenen Akkorden muss eine sehr mässige sein; die Sechszehntheile dürfen den Uebenden durchaus nicht zur Eile antreiben. Die dem einen und dem andern Register angehörenden Töne sind sich hier fast immer bis zur Entfernung einer grossen oder kleinen Terz, höchstens einer reinen Quarte nahegerückt, der Uebergang wird dadurch schwerer, bereitet aber die stufenweise Aufeinanderfolge von Tönen aus zwei Registern in mittlerer Stärke um so mehr vor. Der Schüler lasse bei diesen Studien seiner Stimme zuerst ihren Willen, d. h. es möge anfangs gleichgültig sein, wann und wo die Brust- und Kopfstimme angewandt wird, sobald nur jenem Verlangen gleicher Stärke und Tonfarbe entsprochen ist; — die Natur zeigt ohnehin meist (wenn nicht immer) den richtigen Weg. Bei vorgeschrittener Sicherheit und Beherrschung der Stimme schreibe sich der Sänger bestimmt vor: den und den Ton wirst Du mit Brust-, jenen mit Kopfstimme singen; er gehe dabei ebensowohl mit der Kopfstimme unter den Stimmbruch, als mit der Bruststimme über denselben hinaus, nur immer mit Bewusstsein, so wird er auch für die stufenweise Folge endlich eine Reihe ganz gleichklingender mittelstarker Töne erlangen und den Eintritt des einen oder andern Registers in auf- und absteigenden Tonreihen ganz unbemerkt vollziehen und überwinden lernen. Was die Hinzunahme neuer Konsonanten anlangt, die man bei den Uebungen in gleichem *Mezzoforte* vor den Vokal setzen könnte, so mag der Lehrer unbedenklich nun auch härtere Konsonanten, die schärfere Bewegungen der Lippen, der Zunge u. s. w. nothwendig machen, in den Uebungskreis ziehen. Wir hatten bisher die Silben *ma, ba, wa, va, da* und *la*, später auch *na, ga* und *ja* der ersten Note von Passagen, Arpeggien oder auch einzelnen Tönen allein vorgesetzt. Erweitern wir die Anzahl solcher Silben jetzt noch um *fa, pa, ta* und den Hauchlaut *ha*, indem wir diese Laute zwar be-

stimmt und energisch artikuliren lassen, wie es ihre Bildung erfordert (vgl. S. 86), dabei aber den Schüler dazu anhalten, alle Bewegungen der Lippen, Zunge u. s. f. möglichst schnell auszuführen und die Stimme alsdann auf dem nachfolgenden Vokale ruhen und klingen zu lassen, ohne dass das heftige Auseinandertreten der Lippen u. s. w. der Weichheit des Selbstlautes Eintrag thue, was jetzt beim Gesange in mittlerer Stärke schon weniger der Fall sein wird. Die Vortheile, die wir uns bei Benutzung der weichen Laute *ma, ba, wa* u. s. w. für eine gute Oeffnung des Mundes, Hebung der Oberlippe u. s. w. versprachen, müssen natürlich noch in höherem Grade zur Geltung kommen, wenn die erhöhten Potenzen jener Konsonanten zur Lautbildung verwandt werden. Beim Hauchlaute *h* bleibt noch besonders zu bemerken, dass dabei nicht zuviel Luft ausgestossen werden muss, damit bei dem nachfolgenden Tone oder der Tonreihe nicht der Athem fehle, noch auch ein unschönes *Sforzando* sich in unser ebenmässiges Singen mische. Es versteht sich von selbst, dass, wie dies schon bei den übrigen Konsonanten zur Zeit ihrer Einführung in unsere Uebungen bemerkt wurde, der Hauchlaut *h* nicht auf jeder Note wiederholt dem *a* vorgesetzt wird*), was zu einem widerlichen *Aspirato*gesange führen müsste, sondern eben nur zum Anfange irgend einer Tongruppe verwendet werden soll.

Ist der Gesang im *Piano* in der Zeit von etwa vier Monaten durch unsere mannichfach wechselnden Uebungen auf langen Tönen und Tonreihen, Arpeggien und Figuren aller Art dem fleissigen Schüler vollständig geläufig geworden, so dürfte die Hälfte dieser Zeit dazu hinreichen, des *Mezzoforte*-Singens so mächtig zu werden, dass man dasselbe auf alle Töne und Tonlagen, sowie auf alle im *Piano* studirten Uebungen anwenden und ausdehnen kann. Nun wird es an der Zeit sein, dass auch

---

*) Man müsste denn irgend einen besondern sprachlichen Zweck mit solcher Uebung verbinden wollen, wie man wohl eine Reihe von Noten mit der Silbe *la* hintereinander singen lässt, um ein energisches und doch fliessendes *l* zu erzielen.

**die gleichmässige Anwendung eines *Forte***

bei unverändertem Ansatze und völlig gleichbleibender Vokalfarbe der Brust und den Lungen des Schülers den nöthigen Spielraum zur Entfaltung ihrer Kraft und Tüchtigkeit biete und zugleich die Geschicklichkeit der Athemökonomie vollenden helfe, die (wenn irgend wo, so) beim Starksingen ganz unerlässlich sein wird. Hier werden wir vor Allem jedes Forciren zu vermeiden und dem Schüler den Unterschied zwischen Starksingen und Schreien auseinanderzusetzen haben. Die Luft soll immer ausfliessen, nie ausgestossen werden, sie fliesst nur beim *Forte* in grösserer Masse auf einmal aus, als in den schwächeren Stärkegraden. Herausgestossene Töne sind geschrieene Töne, die keiner weiteren Nüancirung, ja nicht einmal eines Ausdruckes fähig sind, ausserdem aber stets nachtheilig auf das Stimmorgan einwirken und zu dessen vollständigem Ruin führen müssen, sobald sie oft angewandt und dem Sänger zur Gewohnheit werden. Der Schüler muss den Ton in allen Stärkegraden (ohne dass wir hier an ein *crescendo* denken) im ersten Momente sanft ansetzen und sodann erst das *Piano*, *Mezzoforte* oder *Forte* anschliessen, das er zu geben beabsichtigt. Dieser kurze Moment ist für den Zuhörer ganz unbemerkbar, der eben nur den Eindruck des nachfolgenden *Forte* empfängt; für den Sänger aber ist er sehr wichtig, da er auf solche Weise eben das regelmässige Ausfliessen (oder wollen wir beim *Forte* sagen: Ausströmen) der Luft vorbereitet.

Der Gang, den wir bei unsern neuen Uebungen zu gehen haben, bedarf keiner weiteren ausführlichen Beschreibung; wir durchlaufen sämmtliche bisher gegebenen Studien nun auch im *Forte* bei unverändert gleicher Vokalfarbe des mittelhellen *a*. Die Brust, die in der hinter uns liegenden Studienzeit von einem halben Jahre in jeder Weise so geschont worden ist, wird sich jetzt dankbar und unseren Anforderungen tüchtig und gewachsen zeigen. Das ist eben der Nutzen, den das anfängliche stete *Piano*singen und allmälig erst ganz hinzutretende *Mezzoforte* mit sich bringt, dass dem *Forte* nun kein

Hinderniss im Wege steht. Vom schonenden Studium des *Piano**) führt der Weg zum *Forte*; wer unvernünftiger Weise immer *forte* gesungen und damit wohl gar seine Studien angefangen hat, wird nun und nimmermehr *piano* zu singen im Stande sein.

Wir beginnen also wieder mit einzelnen lange zu haltenden Tönen im *Forte* und dehnen diese Uebung über den ganzen Umfang der Stimme aus. Hier werden wir auf eine sehr wesentliche Schwierigkeit stossen, nämlich die, unsern Falsetttönen auch im *Forte* eine der Bruststimme gleiche Kraft zu geben. Ganz dürfte diese Schwierigkeit wohl nur von den Stimmen des *Mezzocontralto*, *Mezzosoprano* und den beiden hohen *Sopranen* überwunden werden, während sämmtliche Männerstimmen und der *Contralto* selten oder nie im Stande sein werden, die volle Kraft ihres Brustregisters auch dem Falsett mitzutheilen. Sie werden immerhin eine klangvolle, ausgiebige Kopfstimme durch Studium erreichen, sich aber be-

---

*) Dieser Weg, den wir in unserer zwölfjährigen Lehrpraxis immer gewandelt sind, hat sich uns auch ohne Ausnahme durch Erfahrung als der einzig richtige erwiesen, indem er die Stimmen in ihrer Kraft befestigt und nicht wankend macht, wie es durch das frühzeitige *Forte*-singen geschieht. *Schwarz*, der in seinem System einen ähnlichen Weg betritt, ist dazu, vom physiologischen Standpunkte ausgehend, durch seine Experimente am todten Kehlkopfe und die weitere Durchführung der von *Joh. Müller* begonnenen Forschungen gelangt. Sind wir persönlich gleich der Meinung, dass durchaus nicht alle mit dem todten Organe angestellten Versuche einen Beweis für die gleiche Verrichtung der Theile des lebenden Organes abgeben, so ist es uns doch erfreulich, die Richtigkeit unserer Methode auch von der physiologischen Lehre anerkannt zu sehen. Die Empirie geht eben immer der Wissenschaft voraus, sie liefert eigentlich erst den Grund, auf dem die Wissenschaft bauen kann. Eben deshalb begreifen wir es nicht recht, warum *Schwarz* in seinem trefflichen Werke so oft und so viel die Empirie geschmäht und getadelt hat. Die Menge ausgezeichnetster Sänger früherer Jahrhunderte, deren Zahl Legion ist, die eminenten Leistungen eines *Lablache*, *Tamburini*, einer *Frezzolini*, *Henriette Sontag* und *Jenny Lind* in unsern Tagen, sollten sie alle eben nur dem Zufalle zu verdanken und nicht vielmehr anzunehmen sein, dass eine Methode, die solche Resultate geliefert hat, eine ganz vortreffliche sein müsse, mag sie nun auf empirischem oder wissenschaftlichem Wege gewonnen sein?

gnügen müssen, die Verbindung dieser beiden Register in gleicher Tonkraft auf ein *Mezzoforte* (im glücklichsten Falle einen hohen Grad des *Mezzoforte*) zu beschränken. Die stärksten Accente gestatten keine Anwendung des Falsettregisters, wie wir schon früher bemerkten (S. 122), sie bleiben der ausgedehnten Bruststimme vorbehalten.

Und in der That erlangen wir ja eine ganze Reihe Brusttöne mehr, sobald wir ein *Forte* anwenden dürfen. Gelingt dies schon jedem Naturalisten, um wieviel mehr einem Schüler, der bereits durch zweckmässige Studien im *Piano* seiner Bruststimme eine grössere Ausdehnung zu geben erlernt hat. Die Männerstimmen und der *Contralto* mögen sich also bemühen, indem sie unsere sämmtlichen Uebungen mit einem stärkeren Aufwande von Kraft nochmals durchstudiren, denjenigen Grad der Stärke in der Verbindung stufen- oder sprungweiser Passagen festzuhalten, bis zu dem ihnen eine Gleichheit der Tonkraft in beiden Registern möglich ist; ein weiteres *Forte* oder *Fortissimo* der Bruststimme wird oft sehr gut am Platze und von besonderer Wirkung sein, wenn es sich um dramatischen Vortrag handelt, hier aber, wo eine Egalisirung der Stimme bezweckt wird, darf nie über den Punkt hinausgegangen werden, wo eine solche anfängt, unmöglich zu werden. Die Gleichmässigkeit des Tonansatzes und der Vokalfarbe dürfte (selbst bei den Tönen aus verschiedenen Registern) nach den vorangegangenen Uebungen auch im *Forte*, so weit uns solches durchführbar erscheint, bei einigem Fleisse recht bald erreicht werden. Es ist ja in unserer ganzen Methode eben Alles schon hinlänglich vorbereitet. In analytischer Weise vom Kleinsten ausgehend, haben wir eine Reihe von Schwierigkeiten naturgemäss überwinden lernen, und dadurch die Besiegung grösserer angebahnt und möglich gemacht. Die stete Rückkehr zu unsern kleinsten und grösseren Uebungen von einem immer neuen Gesichtspunkte und mit andern Modifikationen muss der Stimme zuletzt solche Sicherheit und Unfehlbarkeit verleihen, dass in den späteren künstlerischen Leistungen nie und nirgends etwas vom Zufalle abhängig sein darf und wird.

Wir bemerkten schon, dass die Frauenstimmen (mit Ausnahme des *Contralto*) viel eher eine Ausgleichung ihrer Register auch in Bezug auf grössere Tonkraft bei der steten Anwendung eines *Forte* erreichen können. Das ist sehr natürlich; denn der *Soprano sfogato* und *acuto* entwickeln ja von Natur die meiste Kraft und die grösste Tonfülle im Register der Kopfstimme; es würde hier also mehr darauf ankommen, den letzten Brusttönen dieselbe Kraft zu verleihen, die den nachfolgenden Kopftönen eigen ist; eine Fähigkeit, die sich nach vorausgegangenen ähnlichen Studien im *Mezzoforte* in einigen Wochen erringen lässt, insbesondere wenn die Tonreihen in absteigender Folge geübt und selbst über den Stimmbruch hinaus oft mit Kopfstimme gesungen werden. Beim *Mezzocontralto* aber und beim *Mezzosoprano* steht die leicht ansprechende Kopfstimme von Natur in gutem Verhältnisse zu der wohl vollen, aber nicht gerade zu mächtigen Bruststimme, weshalb die Egalisirung in diesen Stimmgattungen sehr leicht von Statten geht, sobald nur keine fehlerhaften Beiklänge in der Tonbildung zum Vorscheine kommen. Unser *Forte* ist überhaupt ein relatives, das im Verhältnisse zu der natürlichen Begabung jeder Stimme stehen muss. Alle Organe gewinnen durch gutgeleitete Studien bei fortschreitender Körperentwickelung in ihrem ganzen Umfange grössere Kraft und Fülle, d. h. die Fähigkeit zu einem stärkeren *Forte*, als sie dasselbe beim Anfange ihrer Studien besessen haben.

Nach Durchlaufung unseres sämmtlichen bisherigen Uebungsstoffes und sicherer Feststellung der Egalität der Stimme in Bezug auf Athem, Ansatz und Klangfarbe des Vokales, ziehe der Lehrer

**das Studium leichterer Vokalisen**

in den Kreis seiner Uebung, bei denen er natürlich sich auf diejenigen Anforderungen beim Schüler zu beschränken hat, welchen derselbe bis zu dem jetzigen Standpunkte seiner Fortschritte gewachsen ist. Die Stimme wird nach Höhe und Tiefe hin ihren Umfang durch die bisherigen Studien erweitert,

an Klang, leichter Ansprache und Ausgiebigkeit gewonnen haben, so dass sie sich schon in einem zusammenhängenden Tonstück im ruhigen Kantilenengesang, oder auch in einer nicht zu schweren Geläufigkeitsübung in Form der Vokalise gut ausnehmen muss. Jedoch ist eben, wie aus unserer Lehre ersichtlich, einzig und allein der Vokal *a* (abwechselnd ohne und mit vorgesetzten Anfangskonsonanten, wie wir früher besprachen) beim Vokalisiren erlaubt*); es muss ferner stets der gleiche Stärkegrad während der Dauer einer Vokalise festgehalten werden, sei es nun ein *Piano*, *Mezzoforte* oder *Forte*. Man wird natürlich zuerst vom *Piano* ausgehen, eine Vokalise viele Male in dieser Weise singen lassen, ehe man ein *Mezzoforte* und von hier aus wieder ein *Forte* für den ganzen Umfang der Vokalise feststellt. Mit dem letzten Stärkegrade wird man überhaupt am Sparsamsten umzugehen und denselben beim Vokalisiren, wie bei den Geläufigkeitsstudien, mehr ausnahmsweise anzuwenden haben, da ein *Mezzoforte* zur Ausgiebigkeit und Befestigung der natürlichen Tonkraft ausreicht, die Studien der Kehlfertigkeit aber, wie wir wissen (S. 152), den meisten Erfolg haben, wenn im *Piano* geübt wird.

Unsere 60 leichten Vokalisen**) bieten den verschiedenen Stimmklassen den geeignetsten Stoff zu solcher Uebung des bisher Erlernten an einem zusammenhängenden Tonstücke dar. Auf die Gefahr hin, der Wiederholung in unsern Vorschriften beschuldigt zu werden, bemerken wir hier nochmals, dass in den gedachten Uebungen anfänglich

1) alle dynamischen Zeichen und Bezeichnungen des Ausdruckes unbeachtet —

---

*) Diejenigen Lehrer, die den andern von uns S. 275 angedeuteten Weg eingeschlagen haben, würden in Folge dessen im Studium der Vokalisen mit den Vokalen *a* und *o* abwechseln können, während andererseits hier die Einführung härterer Konsonanten (der Silben *pa*, *ta*, *fa* u. s. w.) von Denen vorzunehmen sein dürfte, die bisher damit gezögert haben, weil ihnen dies den Fähigkeiten des Schülers angemessener schien.

**) Op. 44—49, Magdeburg, bei Heinrichshofen, 6 Hefte für *Bass*, *Bariton*, *Tenor*, *Alt*, *Mezzosopran* und *Sopran*.

2) die untergesetzten Solmisationssilben unberücksichtigt bleiben müssen;
3) alle etwa vorkommenden kurzen Vorschläge, Doppelvorschläge vor der Hand wegfallen;
4) das *Tempo* nach Bedürfniss und Fähigkeit des Schülers modifizirt werden kann;
5) die Athemzeichen (†) dagegen sorgfältig zu berücksichtigen sind.

Dass unsere Vokalisen, ebenso gut als alle vorausgegangenen Studien, später zur nochmaligen Uebung gelangen und dann eine Reihe neuer Modifikationen erhalten, welche die obigen fünf Vorschriften zum Theil oder ganz aufheben werden, ergiebt sich aus dem bisherigen Gange unserer Lehre von selbst. Hier kommt es vor Allem darauf an, eine regelrechte Vertheilung des Athems, eine leichte, weiche Tonansprache und einen unverändert gleichen Vokalklang auf ein längeres Tonstück ausdehnen, in ihm beobachten und anwenden zu lernen, und so dem unendlich wichtigen, aber heutzutage fast ganz aus dem Gesange verschwundenen, ruhigen Kantilenengesang vorzuarbeiten*).

Was die Verwendung der Anfangskonsonanten anlangt, die man abwechselnd in unseren Vokalisen mit *a* verbunden als Textsilben einführen mag, so wird es von der dem Schüler eigenen Art und Neigung abhängen, ob man den tieferen Tönen die weicheren Silben *ma, ba, va, da* und den höheren die schärferen *pa, la, ta, ka* u. s. w. unterlegen muss oder um-

*) Man beobachte einmal den grösseren Theil unserer modernen Bühnenschreier, ob da von einem fliessenden Kantilenengesange jemals die Rede sein kann. So lange unsere *Masaniello* „loslegen“ können, geht die Sache vortrefflich, wenn nur die Lungen tüchtig und die Stimme kolossal ist, soll aber das Schlummerlied „gesungen“ werden, dann ist ihr Latein zu Ende. — Wie müsste *Mozart* und *Weber* zu Muthe sein, wenn sie ihre schmelzenden Arien von unsern Schreiern stückweise zerreissen und abbrüllen hörten? Ist es bei solchen Zuständen ein Wunder, wenn die Komponisten die ruhigen Kantilenen ganz aus ihren Opern verbannen werden, damit ein moderner, rezitativisch-deklamatorisch-dramatischer Vortrag einzelner musikalischer Melodiebrocken die armselige Unfähigkeit, Kantilenen zu singen, verstecken und ersetzen solle?

gekehrt. Spricht die Höhe sehr leicht an, so ist es jedenfalls angemessener, die weicheren Konsonanten dem *a* auf hohen Tonlagen vorauszusetzen; hat dagegen der Einsatz der höheren Töne etwas Mattes und Unbestimmtes, so wird dem oft recht gut dadurch abgeholfen, dass man zur Benutzung der energischeren Artikulation greift. Man gehe immer von dem Punkte aus, der dem Schüler am Leichtesten fällt, suche es aber endlich dahin zu bringen, dass er alle Silben auf allen Tönen der Stimme und in allen Stärkegraden leicht und deutlich aussprechen, die Konsonanten, wie es ihr Wesen verlangt, weich oder energisch artikuliren und nach schnell beendigter Artikulation mit der Stimme auf dem Vokale ausruhen lerne. Wir sagten „in allen Stärkegraden", weil die Erfahrung lehrt, dass der Sänger im *Piano* gerne Silben mit weichen Konsonanten, im *Forte* dagegen mit schärferen Lippen-, Zungen- oder Gaumenlauten gebraucht. Folge man also immerhin im Anfange auch dieser Neigung, ruhe jedoch nicht eher, bis es dem Schüler ebenso geläufig geworden ist, die Silben *pa, ka, ta, fa* u. s. w. im *Piano*, als die weicheren *ba, ga, da, va, la* im *Forte* anzuwenden. Denn der Ton muss bei Zeiten ganz unabhängig von dem Grade der Schärfe gemacht werden, mit dem der dem Vokale vorausgehende Konsonant zu bilden ist; nur so kann einer guten und richtigen Aussprache, verbunden mit edler Tonbildung, vorgearbeitet werden.

Nun wird es an der Zeit sein, nach und nach auch die anderen Vokale üben zu lassen. Wir behalten dabei die Gleichmässigkeit des Ansatzes und den ebenmässigen (je nachdem wir *piano*, *mezzoforte* oder *forte* singen, geringeren oder reichlicheren) Verbrauch des Athems, ja auch die egale Tonfarbe nach dem Prinzipe der Egalisirung der Stimme bei, nur dass diese Farbe durch die Hinzunahme neuer Vokale eine andere, nun auf's Neue festzuhaltende wird. Die

**Studien auf dem Vokale *o***

als dem nächst *a* günstigsten unter den fünf Vokalen, führen uns zugleich zu der Anwendung einer dunkleren Klangfarbe,

die manchen Stimmen sehr willkommen sein dürfte. Man kann sicher behaupten, dass der grösste Theil der deutschen Organe dem Gebrauche zu heller Vokal- und Tonfarben abhold und sogar geneigt ist, dem *a* einen starken Beigeschmack von *o* zu geben, während andere Nationen, insbesondere die Italiener, durch ihre an Vokalen überreiche Sprache begünstigt, im Allgemeinen der helleren, lebhafteren Vokalisation mehr zugethan sind. — Wenn wir dessenungeachtet die Studien auf dem Vokale *o* bisher aufgeschoben und uns ausschliesslich mit *a* beschäftigt haben, so geschah dies einerseits, weil die flache Lage der Zunge bei diesem Vokale die ersten Studien sehr erleichtert, andererseits gerade um jener Neigung des Deutschen, dunkel zu vokalisiren, nicht von vorneherein nachzugeben. Es war ja auch kein übertrieben helles, sondern ein mittelhelles *a*, was wir zur Uebung anempfahlen und von dem wir uns jetzt füglich zum *o* wenden können.

Wenn das *a* dem Tone mehr Breite und Glanz verleiht, so gewinnt er dafür beim *o* an Rundung und Körper. Nur muss, wie wir schon bei der Theorie der Aussprache bemerkten, die offene Vokalisation des *o* (wie es z. B. im Worte hoffen lautet) und nicht die geschlossene*) Aussprache (wie in Loos) vom Anfänger studirt, und dieser offene Klang in allen Vokalen zuerst dem ganzen Stimmumfange zugänglich und geläufig werden.

Der Schüler muss sich nun vor Allem an diese neue, veränderte Mundstellung gewöhnen. Wir haben das Wesen derselben (§. 77) dahin erklärt, dass die Lippen näher zusammentreten und die Zähne mehr auseinander, wo es die Bildung eines *o* gilt. In Betreff der Zunge ist daran zu erinnern, dass sich der vordere Theil derselben abwärts neigt, der innere Mundraum sich also in eben dem Maasse erweitert, als die

---

*) *Tosi* gestattet das geschlossene *o* und *e* in ähnlicher Weise auf Passagen durchaus nicht. Er sagt: „*Ogni maestro sa, che sulla terza e quinta vocale (i, u) i passaggi sono di pessimo gusto, ma non tutti sanno, che dalle buone scuole non si permettono tampoco sulla seconda e quarta (e, o) allorchè queste due vocali vanno pronunziate strette o chiuse.*“

äussere Oeffnung runder und kleiner*) wird. So erweist sich das *o* im Ganzen als ein dem Gesange entschieden günstiger Vokal, der (wie gesagt) namentlich deutschen Kehlen sehr geläufig, ja geläufiger ist, als das *a*.

Es gilt nun, sämmtliche bisher mit *a* studirte Uebungsbeispiele (und zuletzt auch Vokalisen) auf dem Vokale *o* noch ein- oder besser viele Male durchzustudiren. Wir können hierbei in unserer Auseinandersetzung um so kürzer sein, als der Weg genau derselbe ist, den wir bisher betraten. Es wird mit dem *Piano*singen bei ganz unverändertem *o* der Anfang gemacht, und dabei wiederum von den langen, gehaltenen einzelnen Tönen zu längeren Tongruppen, Arpeggien u. s. w. übergegangen; alsdann folgen die Wiederholungen sämmtlicher Studien im *Mezzoforte* und schliesslich im *Forte*, um auch auf dem Vokale *o* der verschiedenen Stärkegrade der Stimme mächtig zu werden.

Unsere dunklere Vokalisation wird sich noch in mancher andern Beziehung für den Gesang sehr günstig erweisen. Sie wird den verschiedenen Klangfehlern weniger Spielraum gestatten und eben durch die grössere Weite des Schlundes auch der leichten Ansprache höherer Brusttöne Vorschub leisten. In gleicher Weise wird die Verbindung der Register bei manchen Stimmen sich auf diesem dunkleren Vokale leichter, selbst im *Forte*, bewerkstelligen lassen, als auf dem helleren *a*, da auch die Falsetttöne durch die beim *o* eintretende veränderte Weite des Mundkanales eine grössere Rundung und Klangfülle gewinnen. Der strebsame und ausdauernd übende Schüler wird der Beherrschung des offenen *o* bald mächtig werden, und gewiss in vier bis sechs Wochen alle früher auf *a* gesungenen Studien auch auf dem neuen Vokale soweit durchgeübt haben, dass er sich an den Kantilenengesang in unsern leich-

---

*) *Schwarz* lehrt: „Wer den Mund weit öffnet, verengert dadurch den Schlund, und wer den Mund verengert, erweitert zugleich den Schlund. Ihre Bewegung steht also in umgekehrtem Verhältnisse und nur in ihrer mittleren Weite treffen sie zusammen, d. h. wenn dem Munde seine mittlere Oeffnung gegeben wird, so nimmt auch der Schlund seine mittlere Weite an.“

ten Vokalisen machen und dieselben abwechselnd auf dem blossen *o*, und den früher beim *a* hinzugenommenen Konsonanten, also den Silben *mo, bo, do, lo, ko, to, po, no, vo* u. s. w. durchsingen kann. Hat er auch hierin schon einen gewissen Grad von Sicherheit gewonnen und die drei Stärkegrade auf dem stets gleichen *o* (d. h. mit unveränderter Beibehaltung der zur Bildung dieses Vokales nöthigen Lage der Mundtheile) in den Vokalisen einzeln durchgeübt, so wechsle er auch einige Male nach Belieben mit den verschiedenen Graden der Kraft und Vokalfärbung ab und singe z. B. in einer und derselben Vokalise zwei bis vier Takte auf *a*, die nächsten zwei oder vier Takte auf *o* u. s. w. Alsdann singe er eine Anzahl Takte (sei es auf *a* oder *o*) im Grade des *Piano* und die darauf folgenden Takte (wo möglich ebensoviele) im *Mezzoforte*, eine gleiche Anzahl von Takten aber in gleichem *Forte*, so dass in einer einzigen Vokalise alle Stärkegrade auf *a*, wie auf *o* durchgeübt werden können. Aus diesen willkührlichen Modifikationen lassen sich natürlich noch zahlreiche andere gestalten, die wir der Wahl und Einsicht des Lehrers anheimstellen wollen. So klein aber auch der Raum sein mag — wir möchten ihn nicht unter zwei Takte beschränken — den man einem *a* oder *o*, einem *Piano*, *Mezzoforte* oder *Forte* einräumen will, darauf ist vor Allem zu sehen, dass die Vokalfarbe in solchem Raume ebenso unverändert beibehalten werden muss, als der beabsichtigte Stärkegrad.

Alle unserer bisherigen Geläufigkeitsstudien werden sich nun ebensowohl durch ihre stete Wiederholung, als auch durch die dabei immer neu hinzutretenden Modifikationen der Kehle so eingeprägt haben, dass der Schüler auch in Bezug auf Kehlfertigkeit sehr vorgeschritten und im Stande sein wird, die meisten Studien unseres ganzen ersten Theiles der Geläufigkeitsschule mit mehr und mehr zunehmender Schnelligkeit, in allen Stärkegraden auszuführen. Auch für die Trillervorstudien ist der Vokal *o*, neben dem *a*, anzuwenden; denn gerade die Mannichfaltigkeit der Behandlungsweise der Studien hilft auf der Bahn der Technik erstaunlich schnell vorwärts.

Mit der unmittelbaren Aufeinanderfolge eines *a* und *o*

wollen wir vor der Hand noch zurückhalten, ebenso mit dem eiligen Wechsel verschiedener Stärkegrade etwa in einem Takte; — wir werden im nächsten Abschnitte zu dergleichen Studien gelangen, wo wir es mit der weiteren Nüancirung der Stimme in Bezug auf Klang und Kraft zu thun haben.

Dagegen dürfte es an der Zeit sein, wie wir schon ausnahmsweise bei den Uebungen 34) a—c., S. 249 thaten, einige

## Studien des *Staccato*

vorzunehmen, die sich ebensowohl für die Willigkeit und schnellste Ansprache der Töne, als für die weitere Ausbildung der Koloratur sehr förderlich erweisen werden. Bisher sangen wir alle Uebungen im *Legato*, d. h. wir befleissigten uns der engen Aneinanderreihung aller Töne, ohne doch irgend einen in den andern hinüberzuziehen. Jetzt werden wir die Töne momentan trennen, indem wir jedem ein Theilchen seiner taktlichen Geltung rauben und dafür eine, je nach dem Grade des *Staccato*, grössere oder kleinere, Pause eintreten lassen. Die Stimmritze wird (vgl. S. 106) zu diesem Zwecke einen Augenblick geschlossen, so dass jeder Ton beim nachfolgenden Eröffnen derselben einen besondern Athemstoss erhält. Der Ausdruck „Stoss“ darf nicht missverstanden werden; auch beim *Staccato* soll die Luft ausfliessen, nicht unregelmässig und stossweise ausgegeben werden; durch das beständige Absetzen nach jedem Tone (ohne dass der Sänger dazwischen Athem holt) und den vereinzelten Wiedereintritt desselben, oder eines anderen Tones erhält aber die Gesangsweise den Ausdruck des Abgestossenen, womit wir ja auch das Wort *Staccato* zu übersetzen pflegen. Die Uebung des *Staccato* wird sich in aufsteigenden, wie absteigenden Tonfolgen für die hohen, wie für die tiefen Stimmen sehr nützlich erweisen, die Intonation wesentlich befestigen und die tadellose Ausführung des *Legato* vollenden helfen. Wann es vom musikalischen und ästhetischen Standpunkte aus anwendbar, und wo am Besten am Platze sei, davon werden wir in der

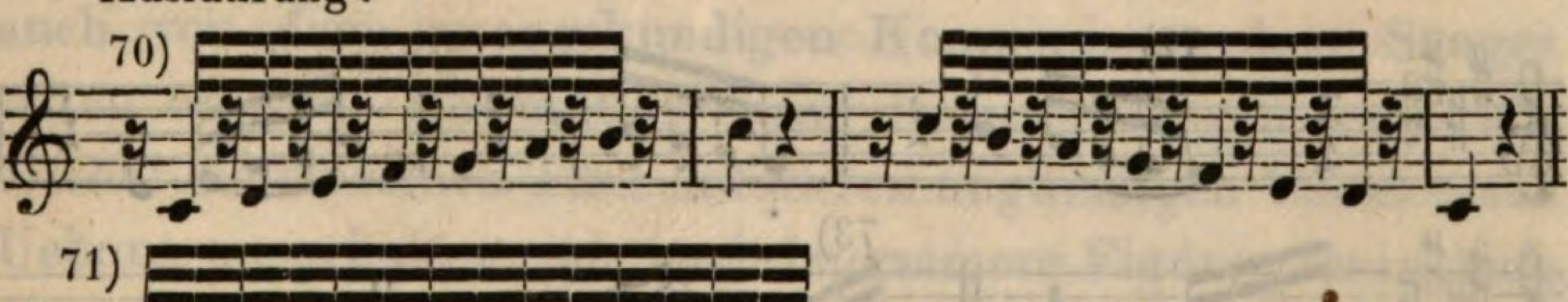
Vortragslehre handeln, dagegen seine Benutzung als Studie zunächst auf einen Theil unserer bisherigen Uebungen erstrecken.

Von den früher aufgestellten zwei Arten des Abstossens (*staccato* und *staccatissimo*, oder, wie es Andere nennen, *picchettato*) möchten wir vor der Hand nur die Erstere bei unseren Studien anwenden, da die zweite erhöhte Potenz des *Staccato* leicht zu einer gewissen Unruhe im Ansatz des Tones führen könnte.

Singt der Schüler nun die kurzen, wie längeren Passagen, Skalentheile, wie Skalen, Arpeggien u. s. f. abwechselnd auf *a* und *o*, in den verschiedenen Stärkegraden *staccato*, so wird dadurch nicht allein die Eintheilung des Athems, der nach jeder Note in seinem Ausfliessen gehemmt wird, sehr befördert und geregelt, sondern (wie gesagt) auch ein vortreffliches *Legato* erzielt, das sich frei hält von jedem *Portando* und *Strascinando*, — Vortragsarten, mit denen wir uns später beschäftigen werden. In stufenweisen Tonfolgen und in reinen Arpeggien*) wird das *Staccato* oft eine sehr gute Wirkung machen, z. B.




Ausführung:



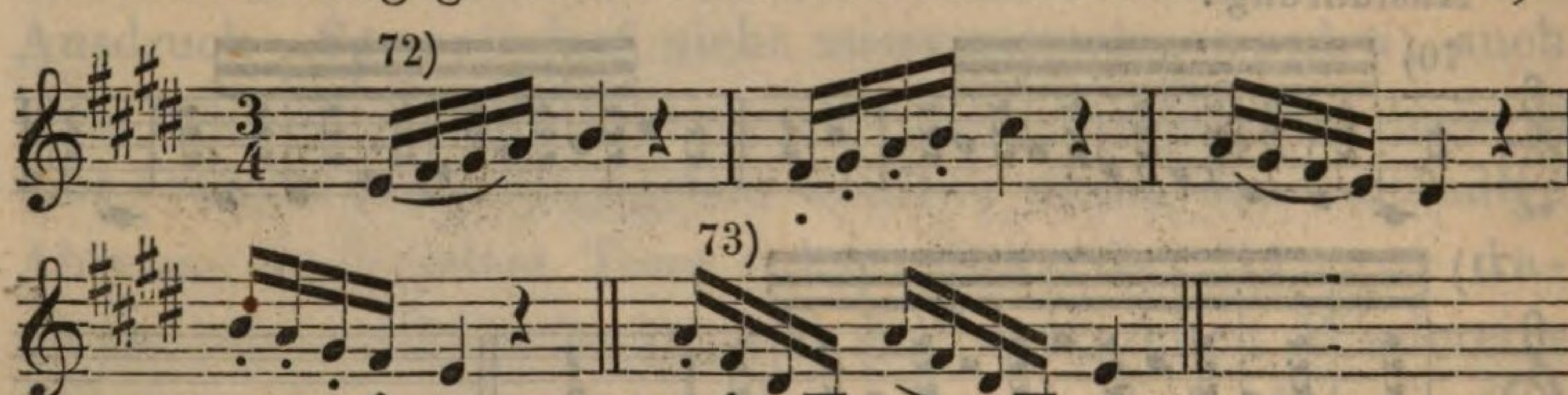




*) Der Behauptung von *Schwarz*: „Wir haben eine zweifache Form der Skala, welche die Natur selbst angewiesen hat: *staccato*, entsprechend dem scharfen Einschneiden bei der aufsteigenden Skala, und *portamento*, entsprechend dem langsamen Durchziehen bei der absteigenden Skala; beide Formen sind also keine willkührlichen Erscheinungsformen, sondern zwei von der Natur selbst gebotene nothwendige Normen der Skala in verschiedener Richtung; das *Staccato* kommt ursprünglich nur der aufsteigenden, das *Portamento* nur der absteigenden Skala zu", können wir nicht beipflichten, indem wir im *Staccato* so gut wie

Obgleich sich bei derartigen *Staccato*passagen in nicht zu schnellem Tempo recht wohl auch die Gelegenheit zu einem schnellen, oder, wie man es nennt, halben Einathmen (*mezzo respiro*) für den Sänger darbieten dürfte, so ziehen wir es doch vor, bei unsern jetzigen Studien das Absetzen der Töne ohne jedes weitere Athemholen, als das der Passage vorausgegangene, üben zu lassen, da wir sonst zu leicht das schöne Ebenmaass der Tonfolge und die vollkommene Gleichheit des Abstossens und Unterbrechens gefährden, ausserdem aber den Uebungen ihre eigentlichste Bedeutung nehmen.

Der Lehrer übertreibe nur niemals die Schnelligkeit des Zeitmaasses und verweile anhaltend bei einer langsameren Bewegung, wie wir dieselbe schon bei den gleichen Studien im *Legato* zur Pflicht machten; es lässt sich im Studium nun einmal nichts übereilen, die Brust und Kehle brauchen stets ihre gewisse Zeit, um der Ausführung neuer Schwierigkeit gewachsen zu werden. — Nachdem einige Gewandtheit im *Staccato*-gesange erreicht ist, wiederhole der Schüler öfters dieselbe Tonfolge unmittelbar nachher im *Legato*, die er eben *staccato* ausgeführt hat, und umgekehrt, und fahre in solchem willkührlichen Wechsel in den Uebungen fort, damit beide Behandlungsarten ihm nebeneinander geläufig werden und eine der andern entgegenarbeite und sie vollenden helfe. Z. B. *)




im *Legato, Portato, Martellato, Stentato* eben nur verschiedene, von der Kunstlehre eingeführte Behandlungsarten und Vortragsnüancen in gewissen, von der auf- und absteigenden Richtung völlig unabhängigen, Tonverbindungen und Tonfolgen zu erblicken im Stande sind.

*) Dies Beispiel ist unsern „Hundert Vokalisen und Solfeggien" (Op. 30—35) entnommen, in welchen wir für jede Stimme eine besondere Vokalise zur Uebung des wechselnden *Legato* und *Staccato* gegeben haben. Wir kommen auf diese schwereren Solfeggien, die sich an die mehrfach erwähnten 60 leichten Vokalisen anschliessen, später noch öfter zurück.

Bei 72) stehen die Volatinen, die den Umfang einer Quinte einnehmen, beim *Legato* und *Staccato* zwar nicht auf denselben, aber doch auf den nächstbenachbarten Stufen der Tonleiter, während sie bei 73) in gleicher Tonhöhe arpeggirend wiederholt werden.

Wir wollen nun, ehe wir den Abschnitt der Egalisirung der Stimme zum Abschluss bringen, noch einige

### Studien auf den Vokalen *e*, *i* und *u*

vornehmen. Diese drei Vokale sind, wie wir bereits wissen, für die Bildung des Tones weniger günstig, ja, was das *i* und *u* anlangt, oftmals geradezu hinderlich. Nichts desto weniger können wir sie nicht aus dem Kreise unserer Uebungen ausschliessen, da wir ja beim Gesange mit Worten alle Augenblicke diesen Vokalen begegnen, sie aussprechen und dabei doch vermeiden müssen, dem Tone irgend einen Zwang anzuthun, oder gar in einen der früher gerügten Klangfehler zu verfallen. Wir wollen allerdings, und sollen den Studien auf *e*, *i* und *u* nicht die Hälfte der Ausdehnung geben, die sich beim *a* und *o* als nothwendig herausstellte, da das Absingen längerer Passagen auf *i* oder *u* (eher noch auf *e*) wohl niemals einen angenehmen Eindruck hervorrufen würde, und deshalb auch von dem gesangskundigen Komponisten dem Sänger selten oder nie zugemuthet wird. Indessen mögen immerhin sowohl die einzelnen Töne auf diesen ungünstigen Vokalen zur Uebung ausgehalten, als auch langsamere Figuren und Läufe ausnahmsweise auf ihnen probirt werden, um den möglichst besten Klang für sie ausfindig zu machen und die Art der Tonbehandlung kennen zu lernen, die eine leichtere Ansprache der Vokale *e*, *i* und *u* befördert und ein längeres Verweilen auf denselben überhaupt möglich macht.

Untersuchen wir zunächst, worin die grössere Schwierigkeit liegt, den Tönen auf *e* und *i*, sowie auf *u* eine gleiche Klangschönheit und Kraft abzugewinnen, als es auf *a* und *o* möglich war, so giebt sich die ungünstige Lage der Zunge beim *e* und *i*, die Zusammenziehung der Lippen beim *u* sofort

als die Hauptursache, als das Hauptbemmniss zu erkennen. Beim *e* (vgl. S. 77) hebt sich der Zungenrücken, beim *i* noch mehr, so dass die Zunge fast an dem Gaumen anliegt; wo soll nun der arme Ton seinen Ausgang gewinnen, wo seine Resonanz finden, wenn ihm gleich von vorneherein der Eintritt in die Mundhöhle erschwert, der Ausgang durch dieselbe (beim *i*) beinahe ganz verwehrt wird? Und wie wenig Klang lassen die eng zusammentretenden Lippen beim *u* zu, die den Ton, nachdem er im Innern der Mundhöhle freie Passage gefunden hat und bis zur Oeffnung des Mundes gelangte, förmlich auffangen und bedecken?

So bedienen wir uns denn vor Allem jener Modifikationen der Vokale, die wir im ersten Theile dieses Buches dargelegt haben. Halten wir uns mehr an den offenen Vokalklang des *e* und *i*, wie derselbe sich in den Worten Herz und Milde vorfindet, und vermeiden wir die gedehnte Aussprache des *e* und *i*, der wir in den Worten Leben und Liebe begegnen. Man nähert sich also (S. 80) beim *e* dem Klange des *ä*, beim *i* dem des *ü*, ohne in den Fehler der Uebertreibung zu verfallen, und gewinnt so eine viel vortheilhaftere Mundstellung. Die Zähne aber müssen vor allem beim *e* und *i* möglichst von einander entfernt werden, damit der schon durch die Zunge gehemmte Luftstrahl nicht noch in dem Zaune der Zähne (*ἕρκος ὀδόντων*, wie ihn *Homer* nennt) ein zweites Hinderniss des Vordringens finde. Vom *u* endlich wissen wir, dass es sich entfernt dem Klange des *o* nähern muss, um ein grösseres Auseinanderhalten der Lippen zu ermöglichen.

Trotz aller dieser kleinen Vortheile wird der Schüler aber doch im Anfange seine liebe Noth mit diesen ungünstigen Vokalen haben, und es ist eine mässige, nicht zu lang anhaltende und nie übertriebene Uebung derselben, namentlich für unsern jetzigen Standpunkt, dringend anzuempfehlen. Der Sänger kehre nur immer wieder zu den Studien auf *a* und *o* zurück, um mit diesen guten Vokalen, zugleich den Endpunkten heller und dunkler Vokalisation, seine Tonbildungs- und Geläufigkeitsstudien fortzusetzen.

Eine Hauptregel für alle Studien im Gesange, die aber

auch ihre ganz besondere Anwendung bei dem Singen auf den ungünstigen Vokalen (und hier wieder speziell beim *i*) findet, bleibt die: der Stimme nun und nimmermehr etwas abtrotzen zu wollen, ihr vielmehr Alles abzuschmeicheln. Singt der Sänger ein *e* oder *i*, so setze er den Ton sehr vorsichtig und ganz sanft an, vermeide alle Breite und Dicke des Vokalklanges, lasse vielmehr den Athem ganz ruhig, mit möglichster Modifikation der hemmenden Zungenlage ausfliessen, und halte unverändert die Farbe des Vokales fest, damit die Lage der Mundtheile gleichfalls keinerlei Veränderungen erleidet. Ganz allmälig wird sich so der Schüler die vortheilhafteste Art und Weise der Tonbehandlung auch auf den schlechteren Vokalen zu eigen machen, während alles Forciren zu keinem Ziele führt und nur schaden kann. Dass für die Studien auf *e*, *i* und *u* (was, wenn man die Klangrichtung des *o* einschlägt, verhältnissmässig wenige Schwierigkeiten — namentlich für tiefere Stimmen — bietet) die Regel: „stets mit gleichem Athemquantum, d. h. in demselben relativen Stärkegrade zu singen, den Ansatz und die Tonfarbe unverändert festzuhalten", ihre volle Wirkung behält, versteht sich von selbst — wir sind ja mit der Egalisirung der Stimme in Tönen und Tonreihen beschäftigt — gleichviel, auf welchem Vokale und in welchem Stärkegrade wir singen *).

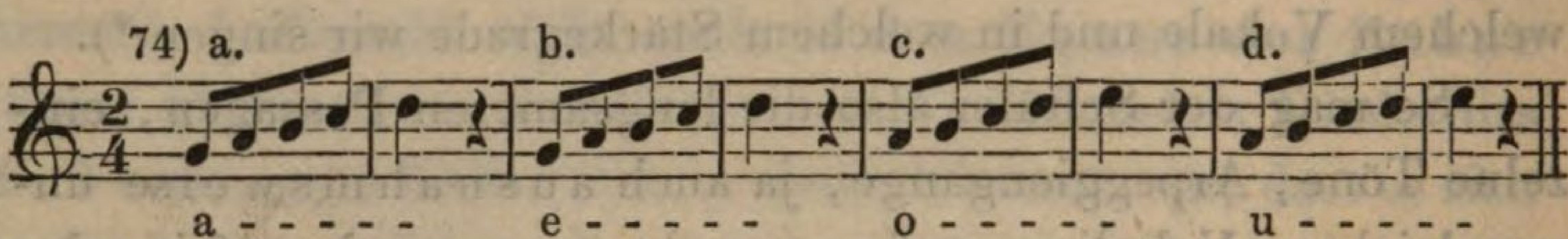
So mag der Schüler also die langsameren Passagen, einzelne Töne, Arpeggiengänge, ja auch ausnahmsweise unsere leichten Vokalisen auf *e* — seltener noch auf *i* und *u* — üben, um auf die, aus dem Gebrauche dieser Vokale hervorgehenden, ihm später beim Gesange mit Worten oft begegnenden Schwierigkeiten doch schon einigermaassen vorbereitet zu

*) Wir empfehlen dem Lehrer die grösste Vorsicht beim Studium dieser Vokale. Ist die Beherrschung des Tones, so weit wir sie bis jetzt beanspruchen können, auf den Vokalen *a* und *o* noch nicht vollständig gewonnen, oder führt das Singen auf *e* und *i* den Schüler zu den kaum abgelegten Klangfehlern des Nasen-, Kehl- und Gaumenklanges zurück, so unterlasse er lieber derartige Studien noch einige Zeit lang, kehre zu seinen Uebungen auf *a* und *o* zurück, und versuche die Hinzunahme der ungünstigeren Vokale erst einige Monate später.

sein. Das Solmisiren, von dem wir später handeln, wird diesen Zwecken noch mehr dienen und auf's Vollständigste der Erlernung einer guten und leichten Aussprache vorarbeiten.

Von der Hinzunahme der früher gebrauchten Anfangskonsonanten möchten wir bei der Uebung auf den ungünstigeren Vokalen *e*, *i* und *u* lieber absehen, oder sie doch höchstens auf die leichtesten und weicheren Artikulationen ausdehnen. Am Ersten wären dieselben noch beim *e* zulässig, dem überhaupt eine anhaltendere Uebung zu widmen ist, als den beiden andern Vokalen.

Wollten wir schliesslich vergleichsweise auch ähnliche oder gar auf gleicher Tonhöhe sich wiederholende Gänge das eine Mal auf einem günstigen Vokale, das zweite Mal auf einem der Selbstlaute *e*, *i*, *u* singen, um so allmälig den Wechsel in den Bewegungen der Mundtheile, wie sie der eine und andere Vokal mit sich bringt, für die später vorkommende schnelle Aufeinanderfolge verschiedener Vokale einigermaassen kennen und beherrschen zu lernen, so wäre das von grossem Nutzen. Nur hüte man sich, Beispiele aufzustellen, in denen der Wechsel der Vokale zu schnell und wiederholt vor sich geht, und singe in einem Athem immer nur den einen Vokal, z. B.

74)



75)



76)



Mit dem Abwechseln des Vokales in kürzeren Passagen oder gar Ton um Ton sind wir für den jetzigen Standpunkt des Schülers ebensowenig einverstanden, als mit der Vereinigung zweier Beispiele (wie etwa der obigen) in einem Athem

auf zwei Vokalen; dazu wird später bei vorgeschrittenerer Sicherheit und Beherrschung der Bewegung aller einzelnen Mundtheile Zeit sein, — es darf eben nichts überstürzt werden. Eben deshalb nehmen wir auch Anstand, unsere leichten Vokalisen schon jetzt mit den untergesetzten Solmisationssilben als Solfeggien ausführen zu lassen, und beschränken uns auf das Vokalisiren derselben mit dem Vokale *a*, sodann mit *o* und (seltener) mit *e*. Wir haben zwar den grösseren Theil der Anfangskonsonanten auch schon durchgeübt, ebenso die einzelnen Vokale, gleichwohl ist der stete Wechsel der untergelegten Silben für jetzt noch zu schwierig für den Schüler und geeignet, ihm jene Ruhe der Tongebung zu gefährden, die wir als den höchsten Reiz der Kantilene bezeichneten.

Die Uebung auf den ungünstigeren Vokalen *i* und *u* ganz zu unterlassen, wie es manche Schulen lehren*), scheint uns entschieden zu missbilligen. Worten wie: Liebe, wieder, geschieden, mir, dir, wir, sie u. s. f., ebenso: Lust, Stunde, Wunde, Muth, Gut u. dergl. mehr, begegnen wir ja fast in jedem Musikstücke, wie soll sich denn der Sänger bei solchen Textsilben anstellen, wenn er nicht vorbereitende Studien gemacht hat? Es möchte (abgesehen davon, dass wir unsere Sprache dadurch entschieden beeinträchtigen würden) schwer sein, auch nur dem kleineren Theile solcher Worte aus dem Wege zu gehen, indem man andere an ihre Stelle setzt. Man bemühe sich also, sie singen zu lernen, und gestatte sich nur da Aenderungen im Texte, wo ein sehr langer Ton oder gar eine Passage grösseren Umfanges vom Komponisten auf dem

*) So sagt die *Celoni* in ihrer *Grammatica o sieno regole di ben cantare* sehr naiv, wie folgt: „*Le vocali l'i e l'u si devono evitare e lasciarle a coloro, che avessero la mania d'imitare i cavalli ed i lupi.*“

Und *Mancini*: „*I, U — la nostra professione chiama vocali proibite.*“

Das wäre schon recht gut, wenn sich aller Gesang auf die Anwendung der vortheilhafteren Vokale beschränken liesse, oder man überhaupt nur auf *a* und *o* zu vokalisiren brauchte; dann hätte man nicht nöthig, beim *i* und *u* „mit den Wölfen und Pferden um die Wette zu heulen.“ So aber kann von „verbotenen Vokalen“ gar nicht die Rede sein, da wir nicht drei Worte singen, ohne auf ein *e*, *i* oder *u* zu stossen.

Vokale *i* oder *u* verlangt wird, oder endlich eine ganze Reihe solcher ungünstigen Vokale auf einander folgt*), die vielleicht gerade den meisten Ton und Accent als gute Taktheile beanspruchen. Wir bemerken dies jetzt nur beiläufig, da hier noch nicht der Ort ist, ausführlich darauf einzugehen. Ueber

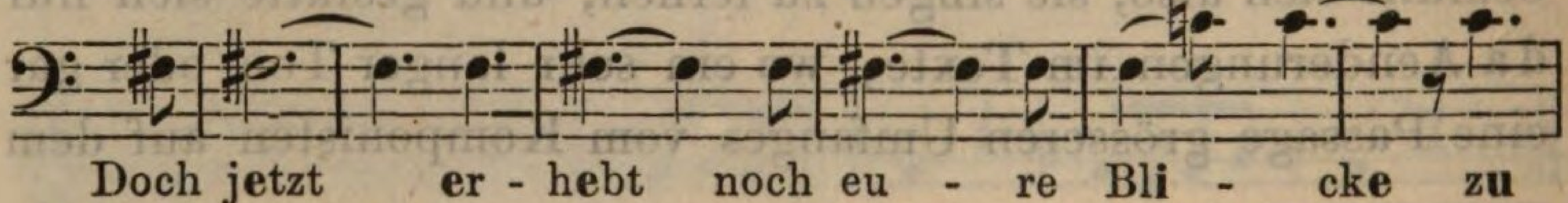
**das Athemholen in den Vokalisen**

werden wir dagegen noch einige Worte zu sagen haben.

Die alten Meister verlangten vom Schüler wenigstens vier Takte in einem Athem, und zwar im *Larghetto*; es war dies eine so feststehende und abgemachte Sache, dass die jetzt üblichen Zeichen für die Stellen, wo geathmet werden darf, früher gar nicht gebraucht wurden. Wenn man daraus einen Schluss auf die körperliche und stimmliche Begabung der Sänger früherer Zeiten zieht, so müssen dieselben von Natur mit einer enormen Ausdauer des Athems beschenkt worden sein, die sie nach Beendigung ihrer langjährigen Studien befähigte, das Ausserordentlichste zu leisten**). Unsere Generationen stehen dagegen — darüber ist wohl kein Zweifel — den vergangenen im Allgemeinen an Körperkraft entschieden nach, und so können

---

*) In *Webers* Freischütz z. B. findet sich eine Stelle, in der sich die schlechten Vokale gerade da in erschreckendster Weise häufen, wo der Komponist vom Sänger durchdringende Kraft und Ausgiebigkeit der Stimme verlangt:







Hier dürfte eine Aenderung der Worte, z. B.: erhe - bet die Gedan - ken zu Gott" u. s. w., dem Sänger sehr gute Dienste leisten.

**) *Farinelli* konnte bekanntlich die ganze *Scala semitonata* in einem Athem mehrmals über zwei Oktaven auf- und abwärts durchlaufen und in demselben Athem noch eine herrliche *Messa di voce* ausführen, an welche sich ein glänzender Schlusstriller anreihte!

wir dem deutschen Sänger insbesondere*) auf dem jetzigen Standpunkte unserer Studien nicht mehr als zwei Takte in langsamerer Bewegung in einem Athem zumuthen, wollen wir nicht seine Brust über die Maassen anstrengen. Auf dies Maass haben wir denn auch in unsern Vokalisen die Dauer eines Athems (mit wenigen Ausnahmen) beschränkt. Die Kraft und Geschicklichkeit des Schülers wird natürlich auch in Bezug auf die Athembeherrschung mehr und mehr zunehmen — nun dann ist es noch immer Zeit, eine längere Ausdauer des Athems zu erstreben; vor der Hand bleiben wir entschieden bei dem Maasse von zwei Takten stehen.

Ausser dem von uns angewendeten Zeichen †, schreibt eine jede (auch die kleinste) Pause dem Sänger die Pflicht vor, Athem zu schöpfen. Glaubt der Schüler mit seinem Athem weiter zu reichen und ein † unberücksichtigt lassen zu können, so nehme er lieber ein langsameres Tempo und beobachte sorgfältig unsere Vorschrift des Athemholens, damit sich die Brust an eine regelmässige und gleichartige Ausgabe der Luft gewöhnt**), ehe ihr grössere Anstrengungen zugemuthet werden. Bei den Pausen hüte sich der Schüler einerseits davor, zu früh Athem zu schöpfen und denselben so lange zurückzuhalten, bis die taktliche Eintheilung ihm erlaubt, den nächsten Ton einzusetzen — er würde dadurch die Brust sehr ermüden; andererseits aber nehme er auch nicht zu spät

*) Bei andern Nationen, vorzüglich beim Italiener, scheinen die Gesangsorgane von der Natur entschieden günstiger und grossartiger ausgestattet zu sein. Das südliche Klima mag daran ebenso seinen Antheil haben, als die an Vokalen (also an Klang) überreiche Sprache. Doch dürfte auch der Umstand nicht gering anzuschlagen sein, dass die Kunst des „*dolce far niente*“ dem Italiener sehr geläufig, der deutschen denkenden Nation völlig fremd ist; — kein Wunder, dass die Söhne und Töchter solcher, sorglos ihrer Gesundheit und dem Vergnügen lebender Väter, andere Körperkräfte als älterliche Mitgift erhalten, als die Kinder unserer deutschen Gelehrten oder rastlos sinnenden, schaffenden und rechnenden Kaufleute und Fabrikanten.

**) *In ogni composizione* (sagt *Tosi*) *si faccia conoscere allo scolaro il sito di respirare, e di respirar senza fatica, poichè ci sono de' Cantanti, che con affanno di chi sente penano come gli asmatici, ripigliando stentatamente fiato ad ogni momento, o arrivando all' ultime note sfiatati morti.*“

Athem, damit der neue Ton rechtzeitig eingesetzt werden könne. Steht keine Pause vorgeschrieben, sondern nur ein †, so ist die zum Athemholen nothwendige Zeit natürlich dem Werthe der vorangegangenen, und nicht der nachfolgenden Note zu entnehmen; weil jene schon zur rechten Zeit erklungen ist und nur in ihrer Dauer etwas verkürzt wird, diese hingegen zu einer bestimmten Zeit erklingen muss. Wollten wir ihren Eintritt verzögern, so würde eben die ganze taktliche Ordnung aufgehoben werden.

In Betreff der

## Art und Dauer des Uebens

haben wir schon früher (S. 48) bemerkt, dass es nicht sowohl darauf ankommt wieviel, als wie geübt wird. Der Schüler sorge vor Allem für ein gutes, vollkommen rein gestimmtes Pianoforte, sonst wird er selbst bei gutem Gehöre seine Intonation entschieden gefährden. Er sei mit ganzer Seele bei seinen Studien, erinnere sich, ehe er beginnt, Alles dessen, was er bei seinen Uebungen berücksichtigen muss, und überwache jeden Ton und Vokalklang mit seinem inneren Tonsinne (vgl. S. 232), damit er gut eingesetzt, auf der rechten Tonhöhe ausgehalten und beendigt werde. Eine oder anderthalb Stunden nach dem Frühstück, zwei Stunden oder noch länger nach einer grösseren Mahlzeit beginne der Schüler seine Studien und begnüge sich anfangs mit der Dauer von 5—10 Minuten anhaltenden Singens, setze dann ebenso lange das Singen wieder aus (ohne dazwischen etwa Fingerübungen zur Abwechselung zu machen!!) und fange sodann von Neuem an. Jetzt mag er mit kleinen Unterbrechungen fünfzehn bis zwanzig Minuten lang üben, eine halbe Stunde ausruhen und dann nochmals dreissig bis vierzig Minuten (immer mit kleinen Pausen zum Ausruhen) studiren. Wiederholt er diese Art und Dauer der Uebung zwei- bis dreimal des Tages (je nachdem es seine Kräfte und die Erlaubniss des Lehrers zulassen), so giebt dies eine Studienzeit von zwei bis drei Stunden täglich, die niemals überschritten und um

eine ganze Stunde verkürzt werden sollte, wenn der Schüler an demselben Tage eine Gesangstunde hat. — Dass der Lehrer auch in seinen Lektionen die Gesundheit des Schülers unausgesetzt berücksichtigen, ihm kleinere Pausen zum Ausruhen einräumen muss (die sich mit nützlichen Erklärungen über diesen oder jenen Punkt des unermesslichen Gesangreiches, mit Vorlesen der italienischen Textworte u. dgl. mehr sehr gut und zum Nutzen des Schülers ausfüllen lassen), dass er darauf zu sehen hat, dass der Schüler vor der Stunde fünfzehn bis zwanzig Minuten ausgeruht und gesessen hat und nach der Stunde nicht mit erhitzter Kehle auf die Strasse geht u. s. w., versteht sich wohl von selbst! — Der Schüler aber frage bei seinen häuslichen Uebungen oft Geschwister oder Freunde, ob er die beabsichtigte Mundstellung u. dgl. mehr wirklich beobachte, ob der Ton angenehm und edel laute, ob alle Vokale und Textsilben (wo Anfangskonsonanten hinzugenommen werden) gut zu verstehen sind u. s. w., damit er nicht, ohne es zu merken — wieder in diesen oder jenen Fehler verfalle (vgl. die Anmerkung auf S. 233), vielmehr aus dem Munde eines Andern den Eindruck erfahre, den sein Gesang macht*).

*) Dass die Studien keinen Tag ausgesetzt werden dürfen (bei den Sängerinnen nur einige Tage im Monate), versteht sich von selbst; es müsste denn eine Indisposition oder Heiserkeit eintreten, die zur Einstellung des Singens auffordert. Die grösste Regelmässigkeit der täglichen Uebung ist des Schülers erste Pflicht. *Benelli* sagt mit Recht: „*La voce è simile ad un istrumento, che non continuamente adoprato, perde ogni suo pregio. Quindi è che bisogna giornalmente esercitarsi, come fecero, fanno e ognor faranno i più celebri cantanti.*“

## Zweiter Abschnitt.

### Nüancirung der Stimme
### und
### Uebung der *Messa di voce*, des *Portamento* und der *Accentuation*.

„*Il cantare di portamento, il fermar la voce, il calarla, il filarla, lo smorzarla a tempo e luogho: — queste sono le bellezze del canto.*“
*Antonio Benelli.*

Nachdem wir es dahin gebracht haben, die Stimme tonvoll, in gleicher Vokalfarbe, in dauerndem *Piano* brauchen zu können, nachdem wir auch die Grade des *Mezzoforte* und *Forte* einzeln durchgeübt haben, wird es nun an der Zeit sein, an die Vereinigung verschiedener Stärkegrade in einem Athem zu gehen. Der Weg zur Erlernung einer vollkommenen *Messa di voce*, d. h. der Kunst, vom leisesten *Piano* in einem Athem alle Stärkegrade bis zur höchsten Kraft zu durchlaufen und ebenso allmälig wieder in das verhallende *Piano* zurückzukehren, führt dem Wesen unserer Methode nach über das Einzelstudium des *Crescendo* und *Decrescendo*. Die Nothwendigkeit einer solchen Analyse des Stimmhalles in seine zwei Faktoren des Zu- und Abnehmens der Tonkraft haben wir schon in der theoretischen Lehre (S. 101) angedeutet.

Wir fangen unsere

### Uebungen im *Crescendo*

wiederum mit einzelnen Tönen*) an, und wählen dazu einen der bequemsten Töne in jeder der betreffenden Stimmklassen,

---

*) Die individuelle Begabung des Schülers und seine Fähigkeit zu lernen sind so mannichfach verschieden, dass oftmals eine andere Behand-

also etwa aus der S. 231 vorgezeichneten Quarte. Ebenso wird uns ein mittelhelles *a* anfänglich ausschliesslich als der Vokalklang gelten müssen, auf dem wir die Tonkraft entwickeln und wachsen lassen sollen. Im Hinweis auf unsere Theorie der *Messa di voce* halten wir nun den Schüler dazu an, möglichst tief (aber ruhig, wie er es beim gleichmässigen *Piano* erlernt hat) Athem zu holen, den betreffenden Ton im Geiste genau zu erfassen und dann ganz weich mit einem Minimum von Luft glockenrein anzusingen. Der Unterschied mit dem bisherigen Verfahren besteht nun darin, dass der Sänger, statt seinen Athem gleichmässig ruhig ausfliessen zu lassen, jetzt beim Aushalten des Tones eine immer grössere Menge von Athem mit stärkerem Antriebe aus den Lungen emporschickt, wie es das allmälige Zunehmen der Kraft des Tones erfordert. Die grosse Schwierigkeit liegt eben in diesem ganz allmäligen Vergrössern der Athemmasse und Stärke, bis der Ton mit dem Maximum von Luft auch den höchstmöglichen Grad der Kraft erreicht hat und dann abgebrochen wird. Es wird längerer und sehr aufmerksamer Uebung bedürfen, um in den Besitz dieser Fähigkeit eines regelrechten *Crescendo* zu gelangen, und doch ist dies erst die eine Hälfte der Aufgabe, die dem Sänger jetzt gestellt wird, eine schöne *Messa di voce* in einem Athem auszuführen. Gleichwohl kann die Schwierigkeit des allmäligen *Crescendo* für unsern Schüler keine so grosse mehr sein, da er schon die einzelnen Grade der Stärke durchgeübt und in seiner Gewalt hat, da sein Organ ausserdem durch die bisherigen Geläufig-

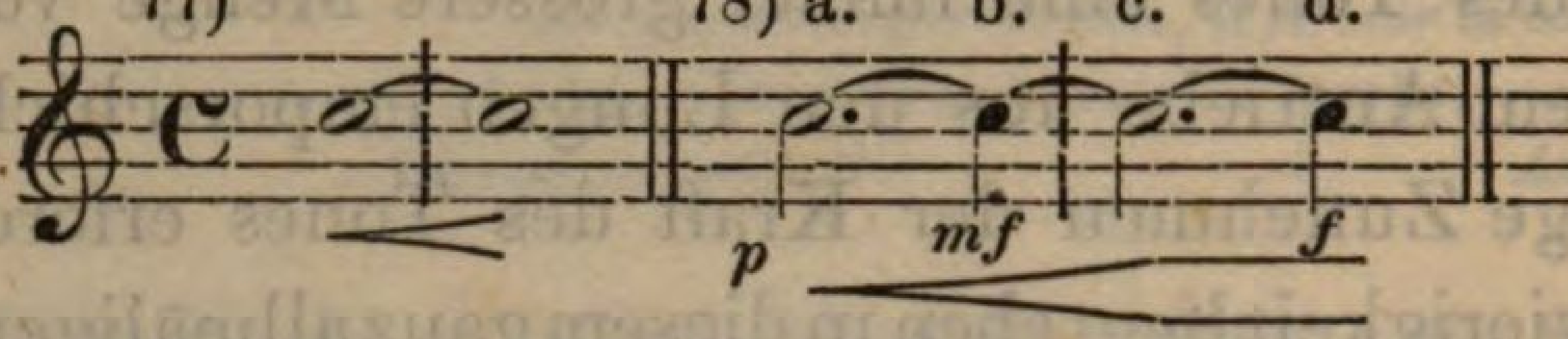
---

lungsart der Stimme, eine andere Reihenfolge der Studien beim Einen und Andern nothwendig wird. Deshalb deuten wir in unsern Anmerkungen zuweilen einen zweiten Weg an, dem der Lehrer vielleicht in gewissen Fällen den Vorzug geben mag. So erweist sich das Studium des *Decrescendo* bei vielen Schülern im Anfange günstiger, als das des *Crescendo*. Man fängt an mit voller Kraft zu singen und lässt die Stimme mit dem mehr und mehr ausgehenden Athem auch schwächer werden und zuletzt verhallen. Hat der Schüler seine grosse Mühe mit dem *Crescendo*, so beginne man also mit dem von uns später zu besprechenden Studium des *Decrescendo*. Ebenso mag man ausnahmsweise ein *Crescendo* oder *Decrescendo* erst auf mehreren verbundenen Tönen üben lassen, dann auf einem einzelnen längeren.

keitsstudien biegsam und zu jeder Nüance, zu jedem Uebergange fähig gemacht worden ist*), da vor Allem eine geregelte Wechselthätigkeit zwischen Kehle und Brust hergestellt und gewonnen wurde.

Der Schüler beobachte Folgendes bei seinen Studien: Da wir einen gleichmässigen Vokalklang beim *Crescendo* beibehalten wollen, muss er den Mund in seiner mittleren Weite unverändert festhalten und nicht der dem Anfänger fast immer eigenen Neigung nachgeben, den Mund mit zunehmendem *Crescendo* auch mehr und mehr aufzureissen (vgl. S. 101). Er theile sich ferner den Ton im Geiste in zwei Hälften, z. B.

77) 78) a. b. c. d.

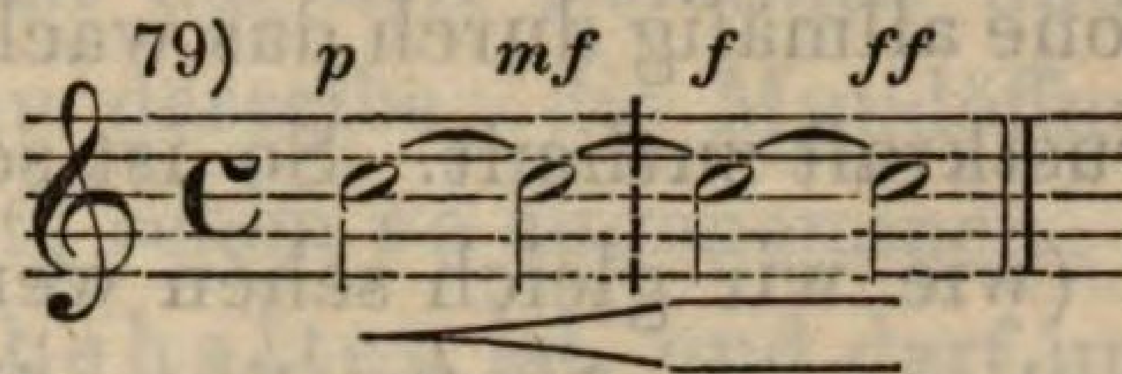



Hier gilt es, einen Ton acht Viertel lang auszuhalten und in dieser Zeit vom *Piano* bis in's *Forte* zu führen, diese Verstärkung soll aber ganz allmälig erfolgen. So denken wir uns jede der ganzen Taktnoten (bei 77), in eine Dreiviertel- und eine Viertelnote zerlegt, wie bei 78). Die Stimme hätte alsdann auf a. mit dem leisen *Piano* zu beginnen; im Raume der drei Viertel würde die Stimme sich bis zum *Mezzoforte* verstärken, welches auf dem Viertel bei b. einträte; bei c. ginge die Stimme auf's Neue in der Zeitdauer der drei Viertel vom *Mezzoforte* in's *Forte* über, was sie bei d. zu erreichen hätte. In solcher Weise macht sich der Schüler eine regelmässige Eintheilung in die (ihm schon geläufigen) drei Grade der Stärke

---

*) Man kann daraus entnehmen, wie vernunftlos und verderblich das Verfahren mancher Lehrer ist, die (weil sie einmal etwas von italienischer Schule und *Messa di voce* haben reden hören) den anfangenden Schüler mit endlos langen Tönen quälen und von ihm verlangen, er solle *pianissimo* beginnen, dann immer und immer mehr brüllen, endlich aber wieder im säuselnden *Piano* dahinsterben, bevor der Aermste noch eine Idee davon hat, wie er Athem zu nehmen, wie ein *Piano* zu bilden, wie ein *Forte* zu erreichen im Stande ist, wozu es, wie wir bewiesen, eines Studiums von acht bis neun Monaten bedarf. Solche *Maestri* verlangen eine Fertigkeit des Athemeintheilens, die durch nichts vorbereitet ist, und so wird der unglückliche Schüler eher mit der Stimme fertig, als mit der *Messa di voce*.

und hat dieselben nun nur noch in einer festbestimmten Zeit zu vermitteln. Hat die Stimme schon die Möglichkeit eines *Fortissimo* erreicht, so liesse sich die Eintheilung noch minutiöser so denken:

79)



Unsere *Crescendo*-Studien müssen anfangs mit Vorsicht getrieben und nie bis zur Ermüdung des Organes fortgesetzt werden, bis die Brust mehr und mehr an diese Thätigkeit des successive stärker und reichlicher zu entsendenden Athems gewöhnt ist und dadurch gar nicht mehr angestrengt wird.

Wenn ein *Crescendo* auf den bequemsten Tönen der Stimme ermöglicht ist, dann erst schreite der Schüler zur Uebung des Wachsens der Tonkraft in höherer und tieferer Tonlage fort, aber stets mit grosser Mässigung und Schonung, wenn jede Woche auch nur ein Ton hinzugewonnen würde. Auf den höheren Tönen bietet sich hier zugleich eine neue Gelegenheit zu innigster Verknüpfung der beiden Register dar, nämlich

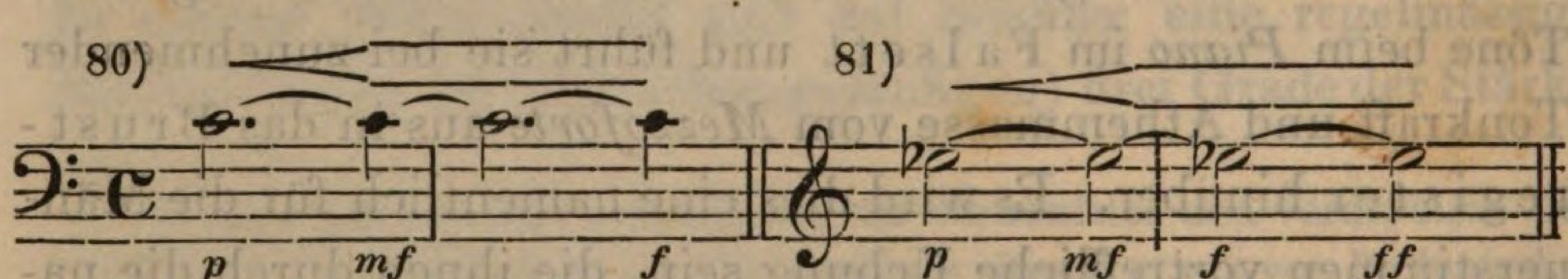
### der Uebergang aus der Kopfstimme in die Bruststimme auf einem Tone.

Der Schüler beginnt die über dem Stimmbruche liegenden Töne beim *Piano* im Falsett und führt sie bei zunehmender Tonkraft und Athemmasse vom *Mezzoforte* aus in das Brustregister hinüber. Es wird dies eine namentlich für die Männerstimmen vortreffliche Uebung sein, die ihnen durch die natürliche Neigung im Falsett *piano* und in der Bruststimme stark zu singen, wesentlich erleichtert wird. Ausserdem gewinnen beide Register dadurch an Umfang ebenso sehr, als an leichter Ansprache. Denn von dem ersten über dem Stimmbruche liegenden Tone ausgehend, wird der Schüler, da er von der Bruststimme nicht im *Piano*, sondern nur im *Mezzoforte* und *Forte* Gebrauch zu machen hat, bald mit Leichtigkeit drei bis vier Töne höher in gezogenem, nicht gestos-

senem *Forte* im Brustregister gewinnen, während er andererseits das Gebiet der Kopfstimme ebenso viele und noch mehr Tonstufen unter den Punkt des Stimmbruches hinabführen lernt, da er das Falsett wiederum nur im *Piano* beizubehalten braucht und dem Tone allmälig durch das wachsende *Crescendo* seine natürliche Brustkraft zutheilt. So ist schon die Uebung des *Crescendo* und (wie wir gleich sehen werden) des *Decrescendo*, weit mehr aber noch das Studium dieser beiden vereinigten Kraftübergänge (in der *Messa di voce*) recht eigentlich das Feld zur allseitigen und vollständigen Vereinigung und Verschmelzung der Register für alle Stimmklassen.

Was die höheren weiblichen Stimmen anlangt, so wird sich hier die Uebung umgekehrt anstellen lassen. Die Schülerinnen versuchen die letzten Töne ihres Brustregisters, die ohnehin nicht sehr stark von Natur sind, *pianissimo* mit Brust anzugeben und im *Crescendo* und *Forte* in das glänzendere Kopfregister hinüberzuführen — doch müssen sich die weiblichen Stimmen vor der zu weiten Ausdehnung der Bruststimme nach oben entschieden hüten (vgl. S. 129) und den Kreis solcher Uebungen weit mehr beschränken. Sie mögen die höheren Tonlagen ruhig im Register der Kopfstimme, wie sie es gelernt, *piano* einsetzen und im gleichen Register, dem die Kraft ja gerade eigen ist, bis zum *Forte* durchführen.

Auf unsere Beispiele 78) und 79) angewandt, würde sich solche Verbindung derRegister, wie folgt, versinnlichen lassen:

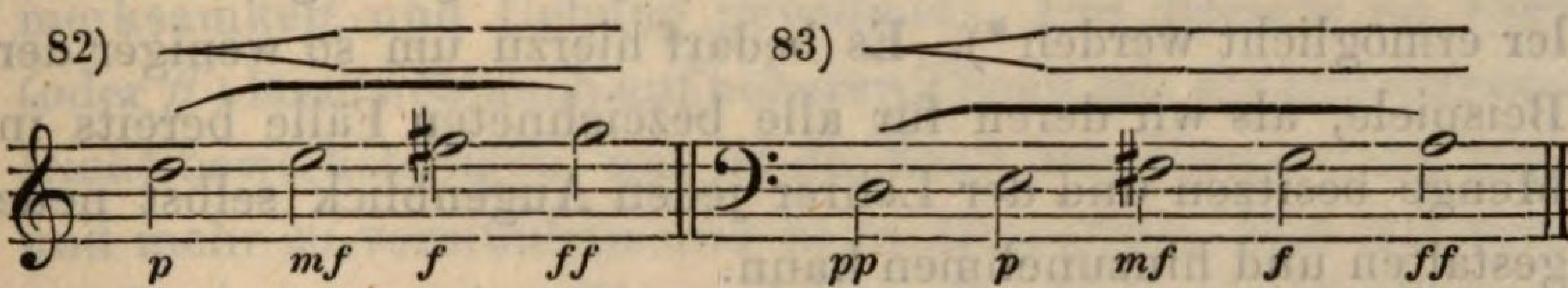


Falsett, Uebergang, Bruststimme. Brustst., Ueberg., Kopfstimme.

Bei 80) ist ein Beispiel für die Bassstimme nach Analogie von No. 78), bei 81) eines für die hohe Sopranstimme im Anschluss an No. 79) aufgezeichnet; in beiden fällt der Uebergang in das zweite stärkere (dort Brust-, hier Kopf-) Register, in die Mitte des auszuführenden *Crescendo*.

An das Studium der zunehmenden Tonkraft auf langen Noten hätten sich alsdann die

**Uebungen des *Crescendo* in aufsteigenden Tonreihen** anzuschliessen. Auch diese Fertigkeit basirt auf unserer bereits gewonnenen Gewandtheit der Behandlung der Stimme in gleicher Tonkraft auf den *Volatinen* und Skalen. Das Verfahren ist genau dasselbe; die Mundöffnung wird, ehe der Ton erklingt, schon so angenommen, wie sie während der Passage beizubehalten ist, und darf unter keinen Umständen erweitert werden, wozu jetzt die doppelte Neigung vorhanden ist, einmal wegen des *Crescendo* und *Forte* (bei dem wir täglich unsere Sängerinnen den Mund mehr und mehr aufreissen sehen), sodann wegen des aufsteigenden Melodienganges. Machen wir uns zunächst wieder ein Bild von der vorzunehmenden Uebung:




Das Tempo, wie die Zeitdauer der Noten ist nach Ermessen des Lehrers einzurichten, nur muss man im Anfange jeder Note einer Tonreihe eine gleiche Dauer geben. Sieht der Schüler so die mannichfachen Stärkegrade unter die vier oder fünf gleich langen, aufsteigenden Noten vertheilt, so richte er nun seine ganze Aufmerksamkeit darauf, die vermittelnden Uebergangsgrade zu erfassen, da die ganz allmälig zunehmende Kraft der Hauptmoment der ganzen Uebung ist. Vom *pp* zum *p*, von da zum *mf*, nun in stets wachsender Tonkraft über das *Forte* hinweg, auf den höchsten Punkt der (ohne Stossen des Athems, d. h. Schreien) möglichen Stärke und dann den letzten Ton im *ff* abzubrechen, sobald er seine Zeitdauer erhalten hat, — dies Alles auf dem unverändert gleichen, mittelhellen *a* auszuführen, das ist die Aufgabe, der sich der Schüler während der ganzen Dauer seiner Uebung auf's Klarste bewusst sein muss; dabei soll stets der Gedanke des Tones seiner Intonation vorangehen, ihn während des Aushaltens begleiten, dem nachfolgenden Tone voraus eilen u. s. f., denn nur so wird eine vorzügliche Reinheit des Tones erzielt und

zugleich durch rastloses Studium das stufenweise *Crescendo* erlernt werden.

Dann aber möge man den Uebungen eine immer grössere Ausdehnung geben; der Schüler setze an die Stelle des Vokales *a* ein *o*, und wiederhole mit diesem Selbstlaute die Uebungen des *Crescendo* in einzelnen Tönen, in Tonreihen und namentlich auch zum Zwecke der Verbindung der Register. Hier wird sich das *o* in der Höhe sehr günstig erweisen und den Eintritt der Bruststimme (auf einem mit Falsett begonnenen Tone) im *Forte* wesentlich erleichtern. Nach und nach wird das allmälige Wachsen des Tones sich auch auf längere Gänge, aufsteigende Skalen, endlich auch Arpeggien ausdehnen lassen, und selbst auf ziemlich schnellen Volaten eine Note um Note zunehmende ebenmässige Steigerung vom Schüler ermöglicht werden *). Es bedarf hierzu um so weniger der Beispiele, als wir deren für alle bezeichneten Fälle bereits in Menge besitzen und der Lehrer jeden Augenblick selbst neue gestalten und hinzunehmen kann.

Nun gehen wir zu den

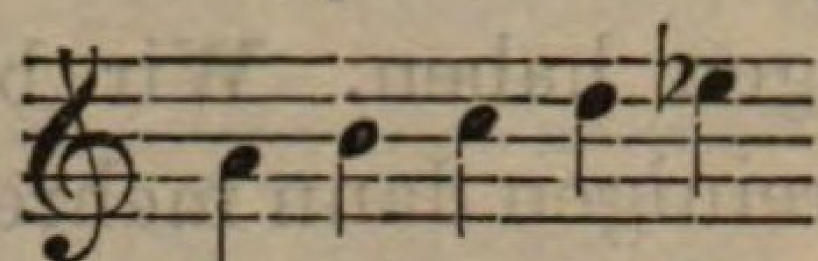
## Uebungen im *Decrescendo*

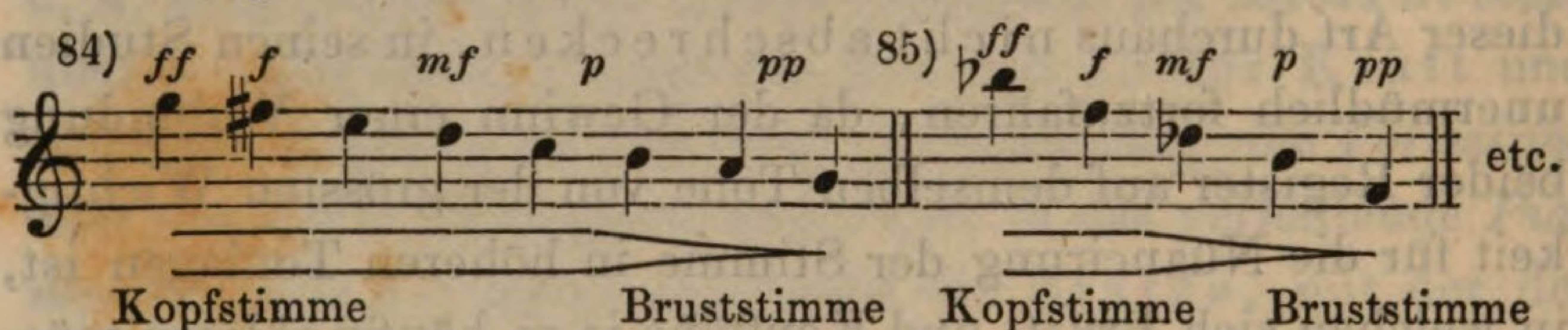
d. h. zum zweiten Theile unseres Studiums der *Messa di voce,* über. — Der Schüler singe den Ton mit voller Kraft und tadelloser Reinheit an und kehre ganz allmälig vom *Fortissimo* über das *Forte, Mezzoforte* und *Piano* in das verhallende *Pianissimo* zurück, indem er sowohl die Stärke, mit der der Athem emporgetrieben wird, als auch das Luftquantum immer mehr verringert. Wir bemerkten schon (in der Anmerk. auf S. 305), dass das Studium des *Decrescendo* dem Schüler nicht selten leichter fällt, weil mit dem Ausgehen des Athems sich ein grösseres *Piano* von selbst verbindet. Den-

*) Wenn wir im ersten Abschnitte der praktischen Methode uns nothwendigerweise der grössten Ausführlichkeit befleissigen mussten, um die Art und Weise unserer Stimmbehandlung klar zu machen, so können wir uns jetzt, unter steter Bezugnahme auf jenen ersten Abschnitt der Egalisirung der Stimme, viel kürzer fassen.

noch bleibt die Schwierigkeit der ganz allmäligen Abnahme der Tonkraft dieselbe, wie die der Zunahme bei der Uebung des *Crescendo*, und man gelangt nur durch sehr gewissenhafte und ausdauernde Studien in den Besitz dieser Fertigkeit. Es erhellt aus unsern Vorschriften in Betreff des *Crescendo*, welchen Weg wir einzuschlagen haben. Wir beginnen mit den langgehaltenen Tönen, vereinigen dann mehrere Töne in einem Athem und gehen endlich zu längeren und schnelleren Notengruppen über, auf die wir bei mehr und mehr gewonnener Sicherheit in der Ausführung des stufenweisen Abnehmens unser *Decrescendo* ausdehnen. Endlich wird die ganze Reihe der Studien nochmals auf dem Vokale *o* durchgeübt und der Verbindung der Register, insbesondere dem Uebergange aus der Bruststimme in's Falsett auf einem Tone, die gehörige Aufmerksamkeit und Uebung gewidmet. Der Einsatz im *Forte* (oder *ff*) lässt sich auch auf höheren Tönen mit der Bruststimme leicht bewerkstelligen, nur ist die Kraft derselben sodann mehr und mehr zu vermindern und beim *Mezzoforte*, oder bei tieferer Tonlage erst im *Piano*, in das Register der Kopfstimme überzulenken. Der Schüler lasse sich durch die eigenthümliche Empfindung, die ein solches Umschlagen der Stimme (insbesondere in den männlichen Organen) anfangs mit sich bringt, und die das Ohr beleidigende Wirkung der ersten Versuche dieser Art durchaus nicht abschrecken, in seinen Studien unermüdlich fortzufahren, da der Gewinn einer Verbindung beider Register auf demselben Tone von der grössten Wichtigkeit für die Nüancirung der Stimme in höheren Tonlagen ist, in welchen sich Brust- und Kopftöne ja so häufig ablösen müssen. Vier bis sechs Wochen eifrigen Studiums werden unfehlbar ausreichen, den Schüler (auf den Erfolg der früheren Verbindungsstudien gestützt) dahin zu bringen, dass er sowohl im *Crescendo* auf einem Tone aus der Kopfstimme in die Bruststimme mit Leichtigkeit übergeht, als auch im *Decrescendo* in umgekehrter Weise aus der Bruststimme in's Falsett gelangen kann. Die Vereinigung beider Arten des Wechsels, d. h. der auf einem einzigen Tone zweimal erfolgende Uebergang aus der Kopf- in die Bruststimme und aus dieser zurück zur Kopf-

stimme, wird in der *Messa di voce* geübt werden und bringt eigentlich die ganze Kunst der Registereinigung erst vollständig zum Abschluss.

Die weiblichen Stimmklassen können eine solche Verbindung der Brust- und Kopfstimme eigentlich nur etwa im Umkreise der Töne:  versuchen, da das Register der Bruststimme nicht über Gebühr ausgedehnt werden darf, und selbst in diesem Umkreise möchte die Verbindung beider Register auf einem Tone, vom *Forte* ausgehend und im *Piano* endend, ihre grossen Schwierigkeiten haben. Mit der glänzenden Kopfstimme beginnend, wird die Schülerin auf denselben Tönen nicht gut im *Piano* den Brustklang annehmen, sondern es vorziehen, in allen Stufen der Tonkraft bis in's *Piano* hinein im selben Register zu bleiben, — ebenso auf den starken Einsatz der Bruststimme in dem Bereiche der Grenztöne nur ausnahmsweise ein leises Falsett folgen lassen, meistens hingegen auch im *Piano* mit Bruststimme enden. Was aber die Ausführung eines *Decrescendo* auf längeren Tonreihen anlangt, so wird eine Rückkehr in die schwächere Bruststimme, nach dem Ausgange der im *Forte* glänzenden Kopfstimme, auf den tieferen Tönen sehr gut anzubahnen und leicht zu gewinnen sein; z. B.:




In jedem Falle mögen nach Maassgabe der Leistungsfähigkeit der Schülerin auch die oben angedeuteten Uebergänge auf einem Tone ausnahmsweise als Studien versucht werden. Der Eintritt eines anderen Registers muss bei unsern jetzigen Uebungen anfänglich nach dem Willen des Sängers geregelt und möglich gemacht werden, später aber unbewusst und ganz von selbst erfolgen, je nachdem es der Ausdruck und die Tonlage, auf der eine Steigerung oder Abnahme der Tonkraft beabsichtigt wird, mit sich bringen.

Wenn die Ausführung eines *Crescendo* und *Decrescendo* einzeln erlernt und dem Schüler in allen Tonlagen (mit Ausschluss der tiefsten und höchsten Grenztöne des Stimmumfanges, die solcher Nüancirung nicht mehr zugänglich sind) geläufig geworden ist, dann erst wird es an der Zeit sein, zur *Messa di voce* überzugehen. Wir werden zuvor noch einige

## Studien des *Portamento*

vorausgehen lassen, da dasselbe gerade bei der Nüancirung der Stimme seinen wesentlichsten Wirkungskreis hat und in der *Messa di voce* unentbehrlich sein dürfte. — Im ersten Theile dieses Buches haben wir uns bereits ausführlich über die beiden Momente ausgelassen, die unserer Meinung nach im *Portamento* theils getrennt, theils zusammenwirkend auftreten. Getrennt kann nur der eine Moment (jenes flüchtige Hinübergleiten der Stimme über den zwischen zwei oder mehreren Noten denkbaren Tonraum) erscheinen zum Zwecke einer innigeren Verbindung der Töne, als solche im *Legato* möglich ist (vgl. S. 109), während der Moment der Antizipation, d. h. die Vorausnahme der Tonhöhe einer nachfolgenden Note auf dem Vokale der vorausgegangenen Textsilbe niemals allein, sondern stets vereint mit jenem Verschmelzen der Töne mittels des Durchgleitens der Stimme vorkommen sollte, will man nicht an die Stelle engster und wärmster Vereinigung zweier Töne eine kalte und ausdruckslose musikalische Manier setzen*).

Geben wir nun für beide Momente die geeigneten Uebungen an die Hand.

Die Zusammenstellung zweier (anfangs gleich langen) Töne in der Entfernung eines beliebigen (zunächst nicht zu engen) Intervalles giebt uns eine Menge von Uebungsbeispielen für die Thätigkeit des flüchtigen Hinübergleitens der Stimme von einem Tone zum andern an die Hand; z. B.

---

*) Wir behandeln eben deshalb erst hier die Uebung des *Portamento*, während wir z. B. dem *Staccato* schon früher eine Stelle einräumten, weil das *Portamento* für uns ohne Nüancirung, sei es im *Crescendo* oder *Decrescendo*, nicht denkbar ist.




Bei 86) a. sehen wir die zwei Töne einer reinen Quarte, bei b. einer reinen Quinte, bei c. einer kleinen Septime in aufsteigender Richtung vor uns. Wir verbinden diese Intervalle durch ein sanftes Durchziehen der Stimme auf dem Vokale *a* (später auch *o*) über den zwischen beiden Tönen denkbaren Tonraum und vereinigen mit dieser Bewegung nach oben die Ausführung eines *Crescendo**), während bei der umgekehrten Uebung das *Portamento* nach unten (bei 87, a., b., c.) zugleich die Richtung des *Decrescendo* einzuschlagen ist. Bei solchem Hinübergleiten der Stimme muss der Schüler stets den Endpunkt dieser Bewegung, die Tonhöhe der zweiten Note auf's Genaueste im Sinne haben und direkt auf diese lossteuern, damit keine der Zwischenstufen deutlich erkennbar sei, oder auch nur momentan unterschieden werden könne, vielmehr eine luftige Brücke von einem Tone zum andern geschlagen werde. Dass die Mundstellung dabei unverändert festzuhalten ist, versteht sich von selbst, da wir noch immer bei einer und derselben Vokalfarbe stehen bleiben, und nur nach Beendigung einer Passage oder einer Bindung auf dem Vokale *a*, dieselbe auch auf dem dunkleren Klange *o* ausführen und üben dürfen. — Der Lehrer begnüge sich nicht mit unsern wenigen Beispielen, sondern lasse die verschiedenen Intervalle von der Terz ab (zugleich als Treffübung) auf- und abwärts nach unserer Vorschrift in allen möglichen Tonlagen von dem Schüler durchüben, immer zuerst auf *a*, sodann auch

---

*) Es mögen wohl Fälle vorkommen können, wo der Komponist bei aufsteigendem *Portamento* den höheren Ton gleichwohl *piano*, bei absteigendem den tieferen Ton, gleich dem hohen, *forte* wünscht, doch sind das in jedem Falle Ausnahmen von der natürlichen Regel des Nüancirens, welche schon bei steigenden Tonreihen (ohne *Portamento*) ein *Crescendo*, bei fallenden ein für allemal ein *Decrescendo* verlangt — wie viel mehr mit dem *Portamento*.

auf *o*. Die grösste Reinheit der Intonation wird dabei nächst der Athemvertheilung sein Hauptaugenmerk sein müssen.

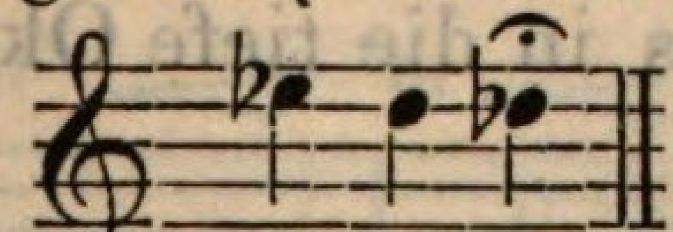
Später mögen auch mehrere Intervalle eines gebrochenen Akkordes zur *Portamento*übung vereinigt werden, wobei jedoch das *Portamento* immer einmal dazwischen wegzulassen ist, wie wir hier bezeichnen wollen:



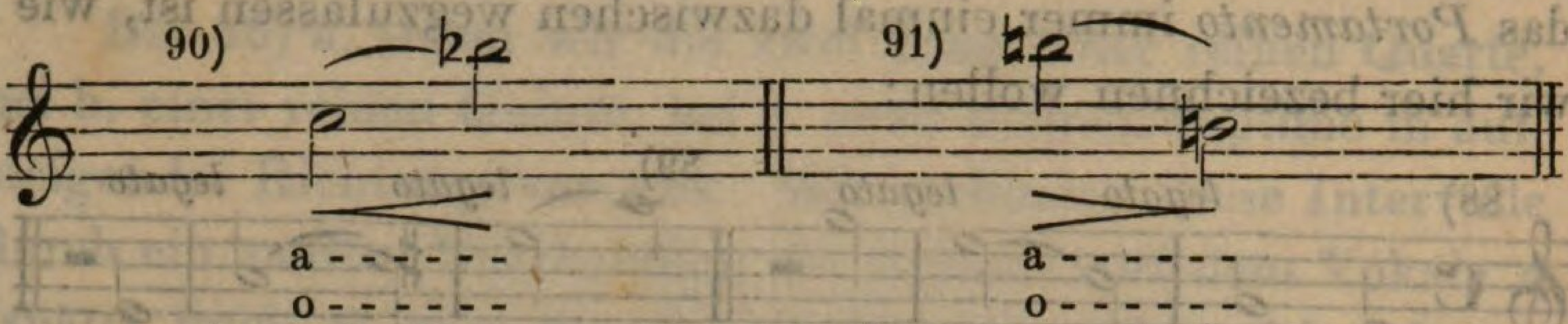

Die mehrmalige Aufeinanderfolge des *Portamento* (in unserm Sinne) macht selten einen angenehmen Eindruck, und muss deshalb schon im Studium vermieden werden, da sonst sehr leicht aus dem fortgesetzten Ineinanderziehen entfernterer Töne jene widerwärtige Manier des **Heulens** und **Gähnens** erwächst, welche heutigen Tages so oft vom Sänger als Ausdruck des höchsten Gefühles ausgegeben und angewendet wird.

Besonders vorsichtig mag aber der Schüler bei dem Studium des *Portamento* in **noch engerem Raume** sein, z. B. bei der Fortschreitung in Sekunden, weil hier wegen der grossen Nähe der Töne leicht zu viele Zeit zum Durchziehen verbraucht und so die eigentliche Tonhöhe der benachbarten Stufen oft unbestimmt gelassen oder verwischt wird. Deshalb sei die Vereinigung von ganz nahe beieinanderliegenden Tönen die letzte unserer bisherigen *Portamento*studien*).

---

*) Das *Portamento* hat, wie wir in der Vortragslehre noch darlegen werden, überhaupt **mehr in sprung-** als in **stufenweisen** Folgen Sinn und Wirkung. Sieht man von gewissen chromatisch absteigenden Tonfolgen ab (z. B. vom Hinuntergang aus der Oktave in die kleine Septime: ), bei denen selbst ein fortgesetztes *Portando* einen guten Effekt macht und zulässig erscheint, so wird ein *Legatissimo* für Tonleitern und alle schnellen stufenweisen Läufe vollständig ausreichend, das *Portamento* unzulässig sein, und, wo man es anwenden wollte, meist in jenes *Strascinando* ausarten, das für die Dauer unausstehlich wirkt. Man

Auch für die Beibehaltung eines und desselben Registers erweist sich das *Portamento* im Studium und im Vortrage oft sehr günstig, wie wir sogleich durch ein Beispiel belegen wollen:




Bruststimme des Tenore eroico. Kopfstimme des Soprano acuto.

Wollte ein Heldentenor das in Nr. 90) aufgezeichnete hohe *b* für den Ausdruck der Kraft im Register der Bruststimme beibehalten, so würde ein (das *Crescendo* begleitendes) *Portament*, von *c* zur kleinen Septime hinauf, diese Absicht sehr unterstützen und die Erreichung derselben sichern. Denn wenn der Sänger das *c* im Brustklange *piano* erfasst und im *Crescendo* festhält, so wird die zweifelhafte Fortdauer der Bruststimme beim Hinaufsteigen auf *b* durch jenes flüchtige Durchgleiten über die Stufen des Stimmbruches und die ersten Töne der Kopfstimme hinweg — bei welchem nie geruht und kein Ton deutlich erkennbar werden darf — weit mehr gesichert, als wenn er ein blosses *Legato*-Aneinanderreihen der Töne unternähme, wo die Stimme doch leicht (namentlich bei nicht ganz guter Disposition) ihre Neigung, in's Falsett überzugehen, sehr störend bemerkbar machen könnte; zugleich wird aber auch das *Crescendo* selbst dadurch bedeutend erleichtert. — Umgekehrt lässt sich der Neigung hoher Sopranstimmen, unter  in die Bruststimme zurückzukehren, durch die Anwendung des *Portamento* im Absteigen entgegenarbeiten, und die Sängerin wird in unserm Beispiele 91) nach der kräftigen und glanzvollen Ansprache des hohen *h* im Kopfregister auch im Stande sein, im *Decrescendo* während des Ueberganges in die tiefe Oktave,

---

sei überhaupt sparsam mit dem Gebrauche dieser innigsten Verbindungsart, dem *Portamento*, und bleibe oft beim *Legato* stehen, wie man im Leben Vielen seine Zuneigung, aber nur Wenigen seine Freundschaft schenken wird.

mittels des Durchgleitens der Stimme durch die Zwischenstufen, den Klang der Kopfstimme hinunterzutragen und ihn noch im *Pianissimo* des Endtones beizubehalten.

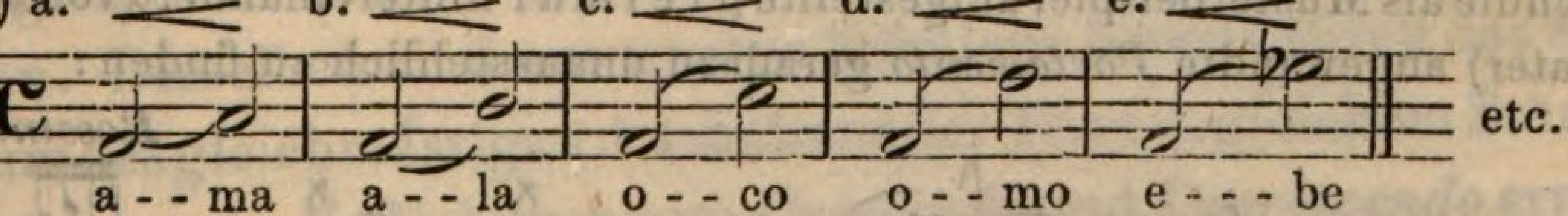
Der zweite Moment des *Portamento*, den die *Bernacchi*'sche Schule dieser Tonverbindung ausschliesslich einräumt, liegt in dem Verfahren, die der zweiten Silbe gehörende Note schon auf dem Vokale der ersten Silbe zu Gehör zu bringen. Wir, die wir uns der Antizipationstheorie unsers geliebten Meisters Miksch im Allgemeinen anschliessen, verbinden aber stets damit die eben geübte Art des Durchgleitens der Stufen (vgl. S. 111). Schreiten wir jetzt zu derartigen Uebungen des

## *Portamento* auf zwei Silben,

denn ohne diese ist eine Antizipation, wie wir sie beschrieben haben, gar nicht ausführbar. Da wir aber auf unserm jetzigen Standpunkte noch nicht solmisirt, ja nicht einmal die unmittelbare Aufeinanderfolge verschiedener Vokale durchgeübt haben, so werden sich unsere Studien vor der Hand in einem engeren Kreise bewegen müssen. Ist es uns denn überhaupt möglich Silben zusammenzustellen? Allerdings, nur mit der Beschränkung, dass beide vorläufig den gleichen Vokal enthalten müssen und die zweite nur mit einem einfachen Konsonanten anfangen darf.

Wählen wir also Silbenkombinationen, wie: *ama, ala, ata; omo, olo, oco; ele, ebe, eme* u. s. w., so lassen sich recht wohl die nöthigen Antizipationsstudien aufstellen. Bleiben wir auch hier (und hier erst recht) bei den grösseren Intervallen stehen, und bilden uns nach Analogie der Beispiele 88) bis 91) vielfache *Portamento*studien für das Auf- und Absteigen. Z. B.

92)




Die Ausführung dieser mit Antizipationsportamento vorzutragenden Stellen würde sich so bezeichnen lassen:

93)




sich also wesentlich durch ein bestimmtes längeres Verweilen auf dem Endpunkte des flüchtigen Durchgleitens im *Portamento*, durch eine hörbare doppelte Ansprache des zweiten Tones von der ersten Art und Weise unterscheiden. Solches Antizipationsportament ist aber, wie gesagt, nur dann anwendbar, wenn zwei Silben vorliegen, die in dieser Verbindungsart allerdings ein sehr schönes Hülfsmittel für den Ausdruck der verschiedenartigsten Affekte zulassen, wovon wir in der Vortragslehre handeln werden, da wir es hier nur mit den Vorstudien des *Portamento* zu thun haben*).

Drehen wir obige Uebungen um, so gewinnen wir die gleichen Intervalle im Absteigen, die alsdann *decrescendo* zu behandeln sind. Zieht der Lehrer noch fernere grössere Intervalle, Arpeggiengänge (nach Art des Beispieles 88, aber mit Textsilben) in den Kreis der Uebung, wechselt er endlich mit den drei (auch zuweilen fünf) Vokalen in den Studien ab und ändert in gleicher Weise die Anfangskonsonanten der zweiten Silbe, so lässt sich mehr, ja sehr viel Uebungsstoff für das *Portamento* herbeischaffen. Den weitesten Spielraum werden wir aber dann gewinnen, wenn wir beliebige Folgen der Vokale und Bildungen der Silben hinzunehmen können, beim Solfeggiren und beim Gesange mit Worten, wovon später.

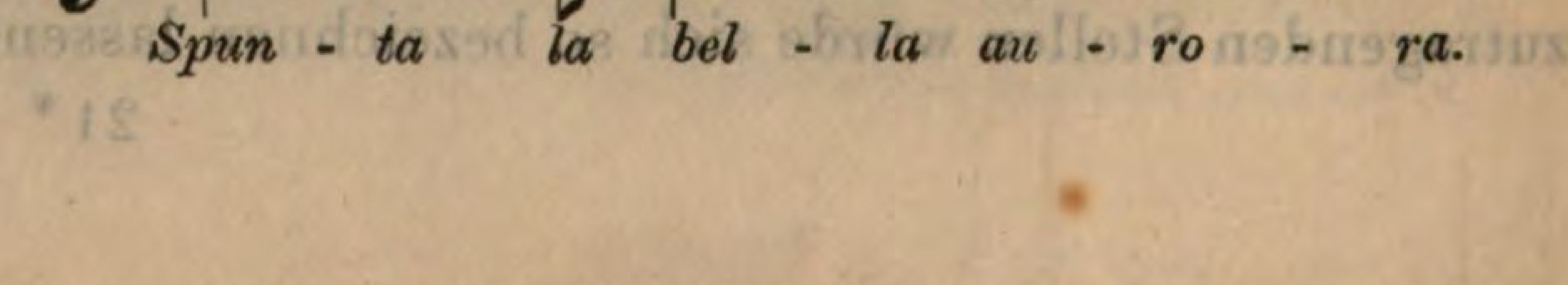
Die beiden Hauptfehler, vor denen sich der Schüler bei unsern *Portamento*studien zu hüten hat, sind: erstlich jene

---

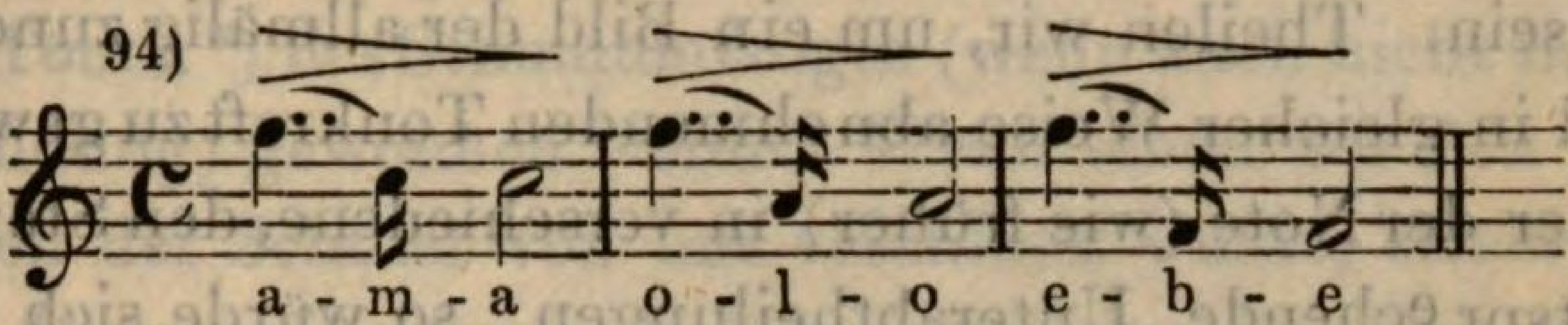
*) Auch beim Antizipationsportament wird ein zwei- oder gar mehrmaliges Wiederholen bei aufeinanderfolgenden Tönen eine sehr schlechte Wirkung machen. So können wir nicht umhin, das von *Garcia* in seiner Schule als Musterbeispiel aufgestellte dreimal hintereinander (von seinem Vater) angewandte *Portamento* geradezu unausstehlich zu finden:

*Rossini.*

*Accent de Garcia père:*



unangenehme Uebertreibung beim Hindurchgleiten der Stimme (die wir schon oben rügten), sodann aber die Gewohnheit, während der Antizipation des zweiten Tones schon mit der Bildung des Anfangskonsonanten der zweiten Silbe zu beginnen, oder denselben wohl gar vollendet zu haben, wenn die zweite Note wirklich einzusetzen ist (vgl. S. 95.). Etwa so:

94)



Es ist dies ein ebenso häufig vorkommender, als widerwärtiger Fehler, der jene innige Verbindung des *Portamento* eigentlich ganz aufhebt, da ja inmitten des Verschmelzens der beiden Töne eine Pause, ein Verstummen des Vokalklanges eintritt, wie es die Artikulation des Konsonanten mit sich bringt. Der Konsonant darf erst dann (und zwar sehr schnell) gebildet werden, wenn die Antizipation des zweiten Tones bereits erfolgt ist, hier also in dem Momente, wo der Sänger zum Einsatz des dritten Taktviertels fortschreitet.* Durch derartige gutgeleitete Studien werden wir auf's Neue ebenso sehr der Schönheit als der Deutlichkeit der Aussprache vorarbeiten.

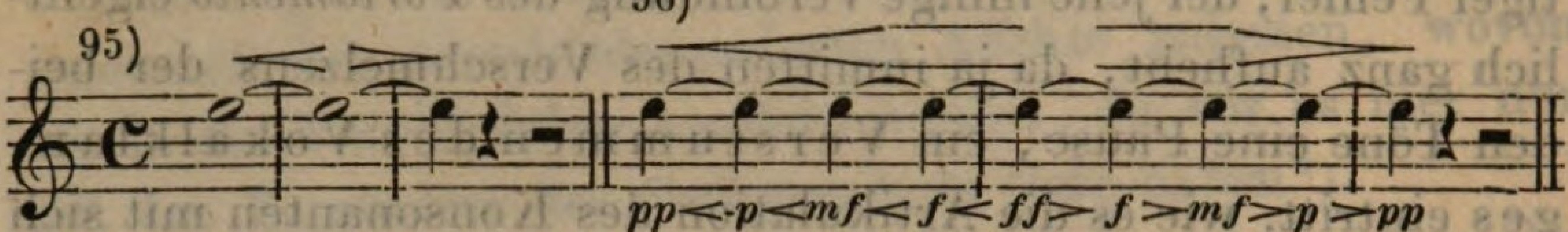
Schreiten wir nun nach dieser Episode — wir können nicht sagen Abschweifung vom Studium des *Crescendo* und *Decrescendo*, da wir Beides fortgeübt haben — zur Vereinigung des Zu- und Abnehmens der Tonkraft in einem Athem, zum

## Studium der *Messa di voce*

fort. Die drei Haupterfordernisse in Betreff des Athems, welche die Uebung im Stimmhall voraussetzt, wurden von den alten Meistern in die Worte zusammengefasst: „*L'arte di conservare, rinforzare e ritirare il fiato*", d. h. das Vermögen, den Athem lange zu bewahren, zu verstärken und zurückzuziehen. Dieselben sind von unsern Schülern bereits durch das Studium des gleichmässigen Aushaltens der Töne in gleichem Stärkegrade, sowie die Uebungen im *Crescendo* und *Decrescendo* errungen worden. Es gilt nun, jene drei Thätigkeiten vereinigt ausüben

zu lernen, und so folgt wiederum das Ganze aus den einzelnen Theilen. Indem wir auf unsere Darlegung des Wesens der *Messa di voce* in der theoretischen Lehre verweisen, wenden wir uns hier sogleich zu den praktischen Uebungen. Dieselben würden wieder mit der Verwendung eines und desselben gehaltenen Tones*) zur Erlernung des Stimmhalles zu beginnen sein. Theilen wir, um ein Bild der allmälig zunehmenden und in gleicher Weise abnehmenden Tonkraft zu gewinnen, die Dauer der Note (wie früher) in verschiedene, den Stärkegraden entsprechende, Unterabtheilungen, so würde sich solches Beispiel dergestalt ausnehmen:

95) 96)




Wir haben die *Messa di voce* in 95), welche die Dauer von zwei Takten und einem Viertel umfasst, bei 96) in veränderter Gestalt aufgezeichnet, indem wir neun gleiche Viertelnoten durch Bindebogen zusammenketteten und unter jeder dieser Noten den ihr zukommenden ungefähren Stärkegrad bemerkten. Der Schüler erhält dadurch eine Anschauung, einen klaren Ueberblick der von ihm verlangten Aufgabe und gewöhnt sich bei Zeiten daran, den Hauptgrad der Tonkraft, das *Fortissimo*, genau in die Mitte der Zeitdauer des Stimmhalles zu bringen und in gleicher Weise die ganze Nüancirung in regelmässigster Stufenfolge, vom *pp* ausgehend zum *pp* zurückkehren zu lassen. An diesem Punkte des Studiums angelangt, muss der junge Sänger alle früheren Uebungen auf einige Zeit gegen die vorliegende in den Hintergrund stellen. Er mache die Studien der *Messa di voce* täglich regelmässig zur Hauptaufgabe seiner Uebungen, da er durch

*) Es mag der Lehrer unter Umständen, wenn er diesen Weg für den Schüler für leichter hält, auch beim Studium der *Messa di voce*, derselben zuerst Tonreihen, statt eines einzigen Tones, zu Grunde legen, wie wir es schon beim *Crescendo* ausnahmsweise gestattet haben (vgl. die Anmerkung auf S. 305), und erst später einzelne lange Töne mit dem Stimmhall üben lassen.

ihren Gewinn erst völlig Herr seiner Stimmmittel werden und den ganzen Umfang seiner Kräfte kennen und beherrschen lernen kann. Von den bequemsten Tönen jeder Stimmklasse ausgehend, ist das Studium der *Messa di voce* allmälig auch auf die höheren und tieferen Tonlagen auszudehnen, damit die Fähigkeit eines schönen Stimmhalles auf möglichst allen Tönen *) des Stimmumfanges (wenn auch nicht in gleicher Vollendung) gewonnen werde. Wenn schon bei den früheren Studien der Schüler von uns veranlasst wurde, seiner Stimme durch längere Pausen zwischen den Uebungen Zeit zum Ausruhen zu lassen, und der Brust Gelegenheit zu geben, sich von ihrer unausgesetzten Thätigkeit zu erholen, so wird dies hier mehr als irgend wo anders am Platze und nothwendig sein. Wir möchten sogar anfänglich höchstens sechs bis acht solcher gehaltenen, durch die *Messa di voce* nüancirten Töne hintereinander zu üben gestatten, wonach wenigstens eine Viertelstunde mit dem Singen auszusetzen wäre. Doch kehre der fleissige Schüler öfter zu der gleichen Uebung zurück und widme ihr, sobald er sich solcher Anstrengung mehr gewachsen fühlt, längere Zeit, gönne aber seinem Organe dadurch Erholung, dass er zwischendurch andere Studien der Geläufigkeit, Uebungen des *Gruppetto*, des Trillers in langsamster Bewegung, der *Arpeggien* u. s. w. vornehme; ein solcher Wechsel im Studium schützt am Besten vor Ermüdung.

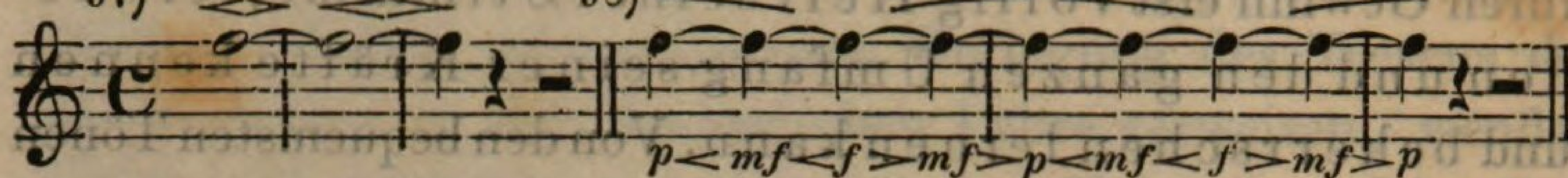
Die Vokale *a* und *o* (zuweilen auch *e*) mögen bei dem Stimmhall abwechselnd zu Grunde gelegt werden und sind vor der Hand von Anfang bis Ende strenge und unverändert in gleicher Färbung beizubehalten.

So seltsam es erscheinen mag, haben wir es doch in den meisten Fällen bestätigt gefunden, dass die frühzeitige Uebung einer kürzeren, aber doppelten *Messa di voce* in einem Athem einem längeren Stimmhalle trefflich vorarbeitet und denselben früher ermöglicht und grösserer Dauer fähig macht, als es oft bei direktem Studium der einmaligen *Messa di voce* gelingen will. Z. B.

---

*) Die äussersten Töne der Höhe und Tiefe sollten ein für alle Mal von solchen Uebungen ausgeschlossen bleiben.

97) 98)




Nach der in 98) veranschaulichten Art der Ausführung des Beispieles 97) versuche der Lehrer einmal mit dem Schüler das Studium solcher doppelten *Messa di voce* in einem Athem. Er mag sich dabei im Anfange selbst mit einer weniger durchgeführten Abnahme und Zunahme der Tonkraft bei jedem der zwei vorgeschriebenen Stimmhalle, ja mit dem blossen Streben des Schülers begnügen, ein zweimaliges *Crescendo* bis zum *Forte*, und *Decrescendo* bis zum *Piano* durchzuführen; das Weitere wird sich bald finden. Der Hauptmoment dieser Uebung ist darin zu suchen, dass der Schüler überhaupt fähig wird, Athem in beliebiger Masse auszugeben und doch wieder soviel zurückzubehalten, um fernere Nüancirungen ohne Aufnahme neuer Luft vorzunehmen. Wir wiederholen es, schon die mittelmässige Ausführung solcher doppelten *Messa di voce* ist vom grössten Nutzen, und oft schliesst sich die Uebung der regelrechten, streng durchzuführenden, allmäligen Steigerung und Abnahme der Tonkraft in einer langen *Messa di voce* passend an jene vorausgenommene an. Die Zeitdauer des Stimmhalles kann durch Uebung bis auf zwanzig, ja fünfundzwanzig Sekunden gebracht werden, ein Ziel, dessen Erreichung den Schüler ungemein fördern und kräftigen wird.

Dehnen wir nun das Studium der *Messa di voce* auch auf kleinere und grössere Läufe, Skalen und Arpeggien aus; z. B.

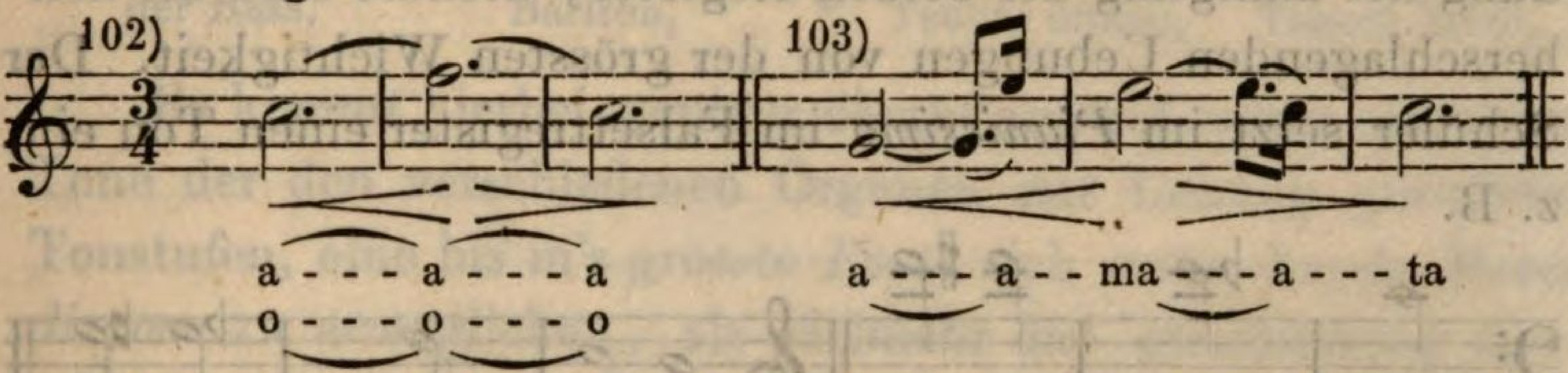
99) 100) 101)



und beobachten auch hier vor Allem eine genaue Vertheilung der zunehmenden Kraft auf die eine Hälfte, der abnehmenden auf die andere Hälfte der in einem Athem auszuführenden Passage,

sowie die Vorschrift, dass vom *p* ganz allmälig in weitere Stärkegrade bis zum *f* und *ff* (je nach dem Grade relativer Kraft des Schülers), und eben so allmälig vom Höhepunkte der Kraft in's *mf*, *p* und *pp* zurückzukehren ist. Die Nothwendigkeit unverändert beizubehaltender Stellung aller Theile des Mundes und Schlundes, so wie haarscharf reiner Intonation haben wir schon oftmals dargelegt; beide Punkte verdienen ganz besondere Berücksichtigung bei der auf einem Arpeggiengange auszuführenden *Messa di voce* (Beispiel 101).

Weitere Studien gewährt die Verbindung des *Portamento* mit der *Messa di voce*, die einen sehr schönen Effekt macht. Hierbei mag die unmittelbare Folge zweier Bindungen mit *Portamento* ausnahmsweise ihren Platz finden, schon um nicht die Egalität der *Messa di voce* aufzuheben; z. B.

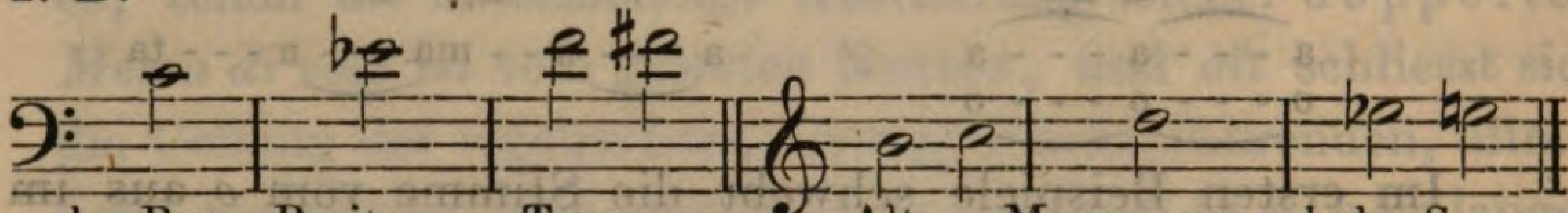



Im ersten Beispiele schwebt die Stimme vom *c* aus im *Crescendo* flüchtig hinweg über den bis *f* zu durchlaufenden Tonraum, ohne einen Moment den Strom des Tones und des *Crescendo* zu unterbrechen, langt im *Forte* in innigster Bindung mittels des *Portamento* auf dem *f* an, dessen Kraft erst noch zunimmt, von der Mitte des zweiten Taktes aber wieder nachlässt, und während des neuen *Portamento* zum *mf*, und bei *c* angelangt, zum verhallenden *Piano* zurückkehrt. In No. 103) findet sich ein ähnliches Beispiel für das *Portamento* mit Silben, wobei wir die Dauer der Antizipation des Tones *e* und das Schluss-*c* in Noten angegeben und zugleich die Art der Aussprache anzudeuten versucht haben; es wird eben das *a* jedesmal im Geiste auf der vorausgenommenen Tonhöhe der nachfolgenden Note wiederholt und dann erst im Moment des Eintrittes des zweiten Tones erfolgt die Artikulation der Anfangskonsonanten *m* und *t*. Wir brauchen über die Art und Weise dieser Uebungen nach dem Vorausgegangenen nichts weiter hinzuzufügen; der Lehrer kann dieselben auf alle Ton-

stufen, Intervallfolgen u. s. f. ausdehnen, beliebige Vokale mit einfachen Anfangskonsonanten als Textsilben wählen und dgl. mehr, — es fehlt nie an neuem Stoff zur Uebung und zu mannichfacher Abwechselung im Studium, sobald man den vorhandenen nutzbar zu machen, zu modifiziren und zu verarbeiten versteht, was von einem tüchtigen Lehrer wohl vorausgesetzt werden muss.

### Der mehrmalige Wechsel der Register auf der *Messa di voce*

verlangt hingegen noch eine nähere Besprechung, zu der wir jetzt übergehen. In dieser Kunst liegt (wie wir mehrfach bemerkten) eigentlich erst der Abschluss, die gänzliche Vollendung der Einigung der beiden Register, deshalb sind die hierherschlagenden Uebungen von der grössten Wichtigkeit. Der Schüler setzt im *Pianissimo* im Falsettregister einen Ton ein, z. B.



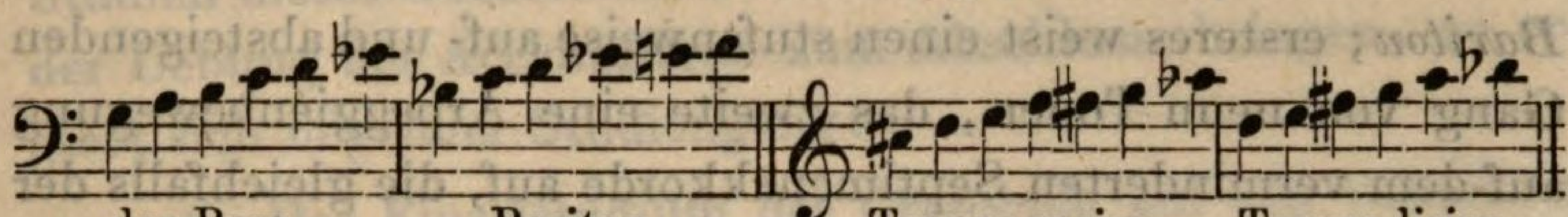
der Bass, Bariton, Tenor, Alt, Mezzosopran, hohe Sopran

führt denselben im *Mezzoforte*, nach Befinden auch erst im *Forte*, in das Brustregister hinüber und kehrt im *Decrescendo* ebenso wieder in die Kopfstimme zurück, ohne den ruhigen, bald sanfter, bald stärker heraufdringenden Luftstrom einen Augenblick zu unterbrechen. Diese Uebung wird besonders für die Männerstimmen anfänglich sehr grosse Schwierigkeiten haben*), da hier der Unterschied der Register weit fühlbarer hervortritt, — ist aber gerade beim *Bass, Bariton* und *Tenor* um so unentbehrlicher, als ihnen sonst die Ausführung einer *Messa di voce* in höheren Tonlagen geradezu unmöglich werden und bleiben würde, während es sich bei den Frauenstimmen

---

*) Der eifrige Schüler darf sich aber hierdurch nicht zurückschrecken lassen. *Tosi* sagt sehr schön: „*Chi non aspira ad occupare il primo luogo, gia comincia a cedere il secondo, e a poco a poco si contenta dell' ultimo. — Lo studio indefesso di un giovanotto è sicuro di superare tutte le opposizioni, che gli vanno incontro!*“

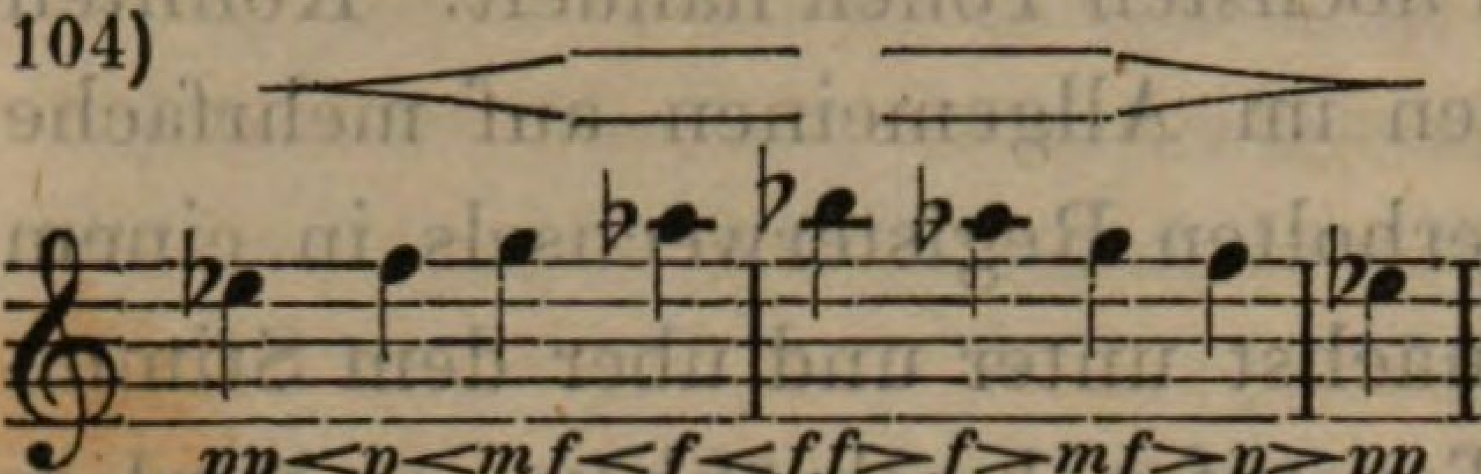
vermittelst des weiteren Umfanges ihrer Kopfstimme und der viel grösseren Leichtigkeit der Ansprache und Kraft, die diesem Register bei ihnen eigen ist, nur um eine *Messa di voce* im Kopfregister gerade bei den höchsten Tönen handelt. Könnten sich also die Frauenstimmen im Allgemeinen auf mehrfache Uebungen derartigen wiederholten Registerwechsels in einem Athem, im Bereiche der zunächst unter und über dem Stimmbruche liegenden beiden Tonstufen beschränken, so wird es bei den Männerstimmen nöthig sein, dieser Uebung einen grösseren Umfang einzuräumen, und es mögen sie die verschiedenen Stimmklassen deshalb etwa auf die folgenden Töne ausdehnen:



der Bass, Bariton, Tenore eroico, Tenore lirico,

Es kommt hierbei weniger darauf an, auf jedem einzelnen Tone der den verschiedenen Organen zur Uebung gestellten Tonstufen, eine bis in's grösste *Forte* sich erstreckende *Messa di voce* zu ermöglichen, als vielmehr bei gleichmässig fortschreitender Steigerung, gleichviel wann, unbemerkt den Uebergang in die Bruststimme und bei der ebenso allmäligen Abnahme der Tonkraft ganz nach eigenem Ermessen den Moment der Rückkehr in's Falsett ohne alle Störung überwinden zu lernen. Tägliche und sorgfältige Uebung solcher mit Registerwechsel vereinigten *Messa di voce* wird in vier bis sechs Wochen schon eine ziemliche Sicherheit der Ausführung ermöglichen, die durch wechselnde Hinzunahme der Vokale *a* und *o* (seltener *e*), durch Trennung der Aufgabe unter zwei, drei und mehr Töne, stets vermehrt wird und endlich unfehlbar zum jederzeitigen Gelingen führen muss. Ueber den Punkt, d. h. diejenige Tonstufe, uns näher auszulassen, wo der Schüler bei Passagen in die Bruststimme überzugehen und wo zum Falsett zurückzukehren hat, dürfte um so weniger nöthig sein, als der Schüler dies einerseits am Besten selbst fühlen wird (denn das Bedürfniss ist ja bei Jedem ein verschiedenes), andererseits immerhin den Eintritt der Bruststimme bald verzögern, bald beschleunigen mag (und ebenso die Rückkehr in's

Falsett), denn gerade der häufige Wechsel in diesen Uebungen führt zum vollständigen Siege. Setzen wir noch ein Schlussbeispiel zu näherer Veranschaulichung hierher*):

104)



105)

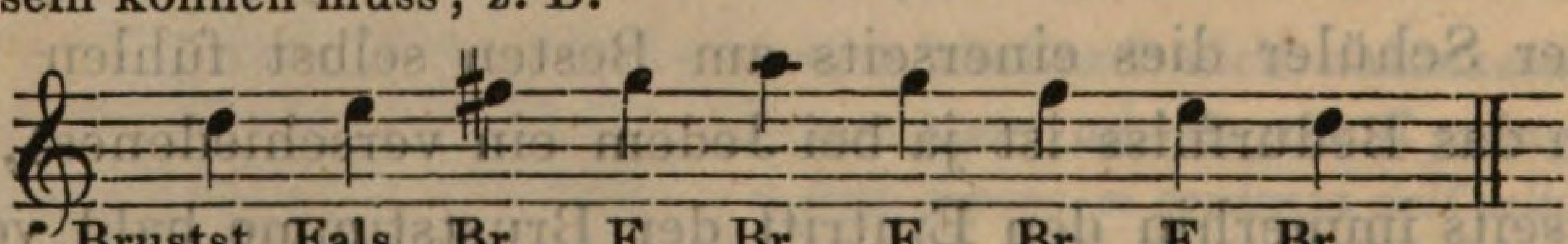


Das Beispiel 104) dient für den *Tenor*, 105) für den hohen *Bariton*; ersteres weist einen stufenweise auf- und absteigenden Gang von neun Tönen, das zweite eine Arpeggienbewegung auf dem verminderten Septimenakkorde auf, die gleichfalls der Steigerung zum *Forte* eine aufsteigende, der Rückkehr zum *Piano* eine sinkende Tonfolge bietet. Uebt der Schüler die *Messa di voce*, verbunden mit dem wechselnden Uebergange der beiden Register, nach unserer Vorschrift durch, so geht er, wie ersichtlich, bald im Grade des *f*, bald im *mf*, bald im *Piano* aus dem Falsett in die Bruststimme und ebenso zurück, zugleich jedesmal auf einer andern Tonstufe; die Register haben bald eine geringere, bald eine grössere Ausdehnung, und der Sänger erlernt so zuletzt ihre Vereinigung und völlige Ver-

---

*) Man wird (wie gesagt) wohl daran thun, zum *Crescendo* stets aufsteigende, zum *Decrescendo* der *Messa di voce* absteigende Passagen zu wählen und diese Richtung nicht zu unterbrechen, gleichviel ob stufen- oder sprungweise Fortschreitungen (Arpeggien) genommen werden.

**) Der Schüler muss zuletzt in den unter und über dem Stimmbruche liegenden Tönen ganz beliebig das eine oder andere Register benutzen können, wenn auch nicht gerade in der *Messa di voce*, wo die Anforderung der Kraft immer entschieden auf den Gebrauch des Brustregisters hinweist. Wir verlangen hingegen z. B. von einem Tenoristen, dass er in langsamen Passagen beliebig Ton um Ton (im selben Athem) die Register wechseln können muss; z. B.




wenn auch nur als sehr heilsame Studie.

schmelzung, gerade durch diese beständige Abwechselung. Freilich bedarf es dazu der Ausdauer im Studium und grosser Aufmerksamkeit während desselben, damit nicht das Gelingen solcher Registereinigung auf Kosten der Intonation u. s. w. erfolge. Das ist das Schwierige, aber auch Konsequente der Methode, dass alle früheren Vorschriften stets die gleiche Gültigkeit behalten und bei allen neuen Studien unausgesetzt berücksichtigt bleiben müssen, soll nicht auf der einen Seite hinzugelernt, auf der andern wieder eingebüsst werden.

Rekapituliren wir — unserer Gewohnheit nach — die Studien dieses Abschnittes noch einmal, ehe wir denselben mit der Uebung des Accentuirens zum Abschlusse bringen, so ergiebt sich folgender Studiengang:

1) Das Einzelstudium des *Crescendo* auf den Vokalen *a* und *o*.
2) Der Uebergang aus dem ersten Register in das zweite im *Crescendo*.
3) Fortsetzung des *Crescendo*-Studiums auf Passagen und Arpeggien.
4) Das Einzelstudium des *Decrescendo* auf den beiden obigen Vokalen.
5) Wechsel der Register während des *Decrescendo*.
6) Ausdehnung der *Decrescendo*-Studien auf Tonleitern und Arpeggien.
7) Studium des *Portamento* ohne Textsilben, in Verbindung mit dem *Crescendo* und *Decrescendo*.
8) Die Uebung des Antizipations*portamento* mit Silben und verschiedenen Vokalen.
9) Benutzung des *Portamento* zur Registerausdehnung.
10) Studium der einfachen und doppelten *Messa di voce* auf einem Tone.
11) Die *Messa di voce* auf geradlinig steigenden und springenden Passagen.
12) Hinzunahme des *Portamento* im *Crescendo* und *Decrescendo*.
13) Der Uebergang aus dem einen Register in das andere

und die Rückkehr in das erste Register auf einem Tone, verbunden mit der *Messa di voce.*

14) Ausdehnung dieser Uebung auf stufenweise Gänge und Arpeggien.

15) Beliebig wechselnde Benutzung der beiden Register während der *Messa di voce.*

Wenn alle diese Studien eifrig und ausdauernd betrieben und dem Stimmorgane des Sängers geläufig geworden sind, so mögen die bereits geübten leichteren Vokalisen auf's Neue vorgenommen und mit den vorgeschriebenen Vortragsnüancen des *Crescendo*, *Decrescendo* und des Stimmhalles gesungen werden. Gerade durch die mannichfach wiederholten und immer mit neuen Vorschriften und von einer neuen Seite angegriffenen Studien erreicht der Schüler eine Sicherheit der Technik, die ihm das Erklimmen fernerer Höhen, das Besiegen weiterer Schwierigkeiten wesentlich erleichtern und möglich machen wird. Die

## Studien der Accentuation

mögen den Schluss unserer Nüancirung*) des Tones in Bezug auf die Verschmelzung der einzelnen Stärkegrade machen, während wir die Aneinanderreihung verschiedener Vokale und ihre Uebergänge aus der einen Tonfarbe in die andere bis auf den nächsten Abschnitt aufheben wollen. Einige Wochen oder Monate längeren Verweilens bei dem einen, gleichen Vokale (sei es *a* oder *o*) werden dem Sänger eine grössere Beherrschung der Mundstellung und Haltung der einzelnen Theile des Ansatzrohres verschaffen, als der zu schnelle Wechsel der Tonfarben es zulassen würde. Die einzelnen hinzuzunehmenden Konsonanten dürften, wenn man sie schnell und bestimmt bildet, diese Stellung zwar nur auf Momente modifiziren und verändern und die schnellste Rückkehr zur normalen

---

*) „*Per ombreggiamento della voce*“ — sagt *Marcello Perrino* — „*s'intende la diversa gradazione de' piani e de' forti, di cui fa d'uopo usare nelle cantilene, per dar loro risalto, non altrimenti che le ombre e le mezze tinte servono in pittura al risalto de' principali colori.*“

Lage ermöglichen, immerhin aber eine hinlängliche Abwechselung bieten; dagegen bleibe die Mischung der Vokalfarbe, die beständige und rasche Aufeinanderfolge wechselnder Vokale und Silben mit Anfangs- und Endkonsonanten, überhaupt die praktische Uebung der Aussprache noch bis dahin aufgehoben. Wir haben bisher, wo es sich zuerst um möglichste Egalisirung, sodann aber um ein ganz regelmässiges Zu- und Abnehmen der Stimme auf Tönen und Tonreihen handelte, von jeder ausdrücklichen Betonung abgesehen, so weit sich dieselbe nicht gerade auf die taktliche Eintheilung stützte, bei der natürlich (selbst unbewusst) immer das erste Viertel eine grössere Betonung erhalten musste, als das letzte, der schwächste Takttheil u. s. f.. Jetzt, wo uns mit der Möglichkeit des Nüancirens auch die Fähigkeit des Accentuirens gegeben ist, wollen wir (im Hinweis auf unsere theoretische Lehre von der Betonung) unsere Uebungen auf's Neue, mit besonderer Rücksichtnahme auf die nothwendige Accentuation, wiederholen und einige weitere Studien hinzunehmen, z. B. das der Vorschläge u. s. w.

Das beste Mittel, um in der taktlichen Betonung sicher zu werden, besteht darin, die bisher studirten Passagen und Figuren in die verschiedenen Taktarten zu übertragen und so mit wechselnder Betonung ausführen zu lernen. Geben wir zunächst dafür ein Beispiel*).




*) Wir bedienen uns hier ausnahmsweise noch einmal der Zeichen > ∧ und –, um mit dem ersten den Hauptaccent, mit dem zweiten den schwächeren Nebenaccent, und mit dem dritten die noch schwächeren taktlichen Betonungen zu bezeichnen. (Vergl. S. 137.)

Wie verschiedenartig nimmt sich nicht dieser einfache auf- und absteigende Quintengang aus, je nachdem wir seine Achtel in anderen Taktarten wiederholen? Bei 106) haben wir einen Hauptaccent auf *g*, einen zweiten, minder starken auf *d* zu legen, während die dritte und fünfte Note (*h*) ausserdem noch ein Anrecht auf eine leichtere Betonung hätten (vergl. S. 135), die in schnellerer Bewegung allerdings kaum merklich sein dürfte; dagegen blieben die Töne *a* und *c* im Auf- wie Absteigen ohne alle Betonung als schwächste Taktglieder. — Bei 107) würden hingegen ausser dem Hauptaccent, den wiederum *g* erhielte, die ersten Achtel (Taktglieder) jedes Takttheiles, also *h* und *d*, eine schwächere Betonung bekommen, während das zweite *h* im Absteigen als bester Takttheil wieder auf den Hauptaccent Anspruch hat. Im $\frac{6}{8}$-Takte bei 108) erhält gar das bisher noch nie betonte aufsteigende *c* den zweiten Accent, das *h* im Absteigen wiederum den Hauptaccent im zweiten Takte, während die Takttheile zwei und drei, vier und fünf ohne alle Betonung bleiben. Dieselbe Accentuation würde stattfinden, wenn wir den $\frac{2}{4}$-Takt vorzeichneten und eine Triolenbewegung einführten. Statt dessen vertauschten wir bei 109) im $\frac{2}{4}$-Takte unsere Achtel in Sechszehntheile, und erhielten so die Sechszehntheile *g* und *d* dieselbe Betonung wie bei 106), da der C-Takt ja aus dem $\frac{2}{4}$-Takte abgeleitet wird. Das Beispiel 110) verlangt als $\frac{9}{8}$-Takt eine dreifache Betonung, zunächst des *g* als Niederschlages mit dem Hauptaccente, sodann des *c* und *d* mit schwächerem Accente; 111) endlich im $\frac{12}{8}$-Takte verzeichnet, macht wegen der modifizirten Stellung seiner Noten wieder ganz andere Betonungen nöthig. Der Hauptaccent fällt auf keine Note, da die Thesis mit der Viertelpause zusammenkommt, der zweitstärkste Accent wird dem h zu Theil, während das erste *g* (in Verbindung mit *a*) hier zum ersten Male gänzlich unbetont erscheint. Die dritte, leichtere Betonung müsste auf die Stelle fallen, wo jetzt die zweite Achtelpause steht, die vierte leichteste Betonung wird hier dem letzten *c* zu Theil u. s. w.

Wir geben dieses eine Beispiel für viele, um zu zeigen, wie sich das ganze überreiche Gebiet der von uns bisher durch-

geübten Gänge und Passagen, durch Versetzung in andere Taktarten und kleine Modifikationen wiederum für die Uebung der richtigen Accentuation dienstbar machen lässt. Der gewandte Lehrer wird ohne Mühe aus unsern bereits studirten Tonreihen zahlreiche neue zu bilden im Stande sein und niemals in Verlegenheit kommen, wie er auch für das Studium der Betonung Beispiele herbeischaffen solle.

Worin besteht aber eine solche Accentuation? Einfach in einem mehr oder minder starken Ansingen der betreffenden Note, je nachdem es ihre taktliche Stellung mit sich bringt. Dies kann uns jetzt durchaus nicht mehr schwer fallen, nachdem wir die verschiedenen Stärkegrade ganz in unsere Gewalt bekommen haben. Es bedarf also eben nur der Uebung, die in diesem Punkte bei einigermaassen ausgebildetem Sinn für Takt und Rhythmus sehr schnell ihre Früchte tragen wird. Wo aber das Gefühl des Rhythmus nicht sehr entwickelt sein sollte, muss mit allen Kräften von Seiten des Lehrers dahin gearbeitet werden*), dass der Schüler durch unablässiges Studium (etwa am Klaviere, denn das Stimmorgan braucht nicht alle solche Anstrengungen mit durchzumachen) dahin komme, grosse komplizirte Rhythmen sofort zu übersehen und zu zerlegen, eine grössere Reihe von Tönen umgekehrt in jeden beliebigen Rhythmus zu übertragen u. dergl. mehr. Das Studium der M e t r i k, auf dessen Nothwendigkeit wir noch in der Vortragslehre zu sprechen kommen, dürfte auch hier von grossem Nutzen sein.

Bei grösseren Geläufigkeitspassagen wird die leichte Betonung der Taktglieder oder Zeittheile, bei denen von je vier Noten die e r s t e einen gelinden Accent erhält (vgl. S. 138) — ebenso die erste Note bei allen Triolen und sonstigen Olenfiguren; sehr dazu beitragen, die Läufe geregelt und deutlich

*) Schon *Plato* sagt in seinem *Protagoras*: „Καὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἁρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵνα ἡμερώτεροί τε ὦσι, καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι γιγνόμενοι χρήσιμοι ὦσιν εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν· πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται.

erscheinen zu lassen, ausserdem aber auch eine wesentliche Erleichterung für die perlende Ausführung der Passage gewähren*). Z. B.

112)



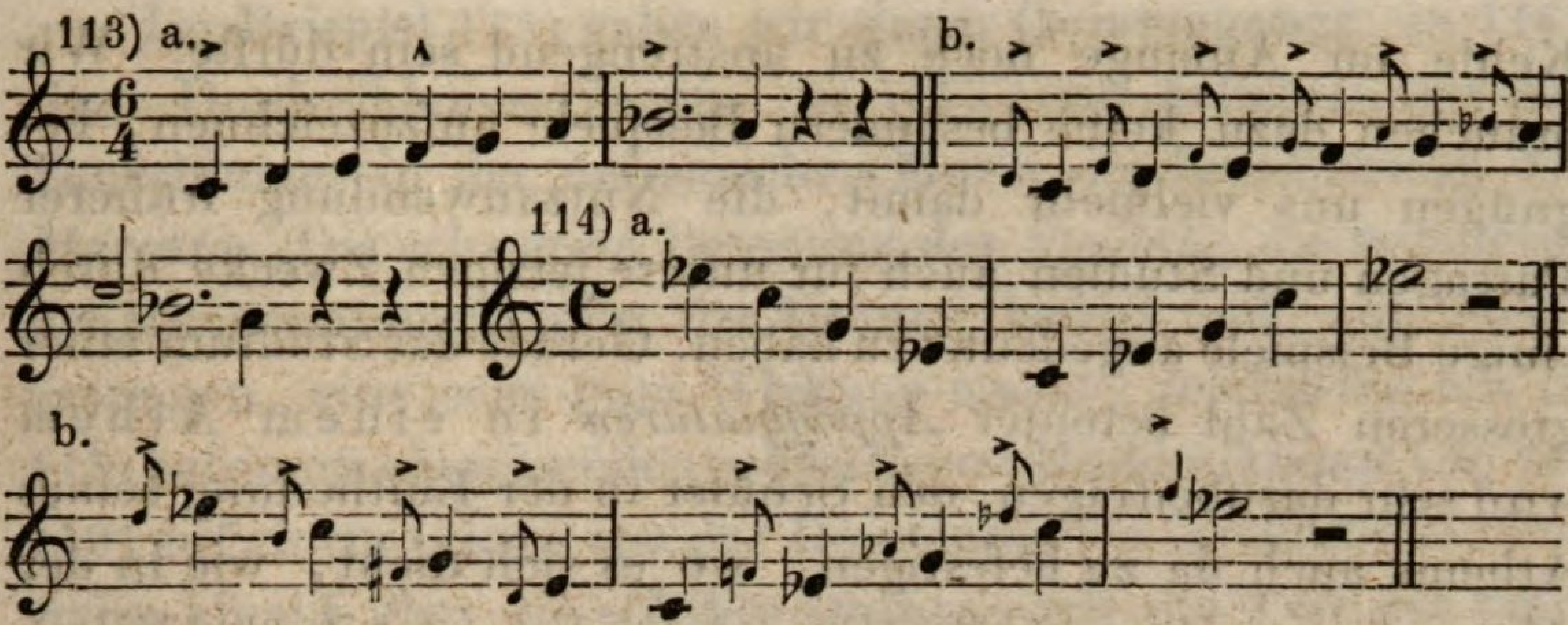
Durch eine derartige Einzelgruppirung wird dem Flusse des Ganzen nicht entfernt geschadet, im Gegentheil nur genützt, da dem Ueberstürzen der Passage einerseits, dem unwillkührlichen Hervorheben irgend einer unbetonten Note andererseits mittels solcher Regelung vorgebeugt und gewehrt wird. Die Beobachtung dieses Fingerzeiges mache sich also der Schüler insbesondere auch beim Studium des zweiten Theiles unserer Geläufigkeitsschule zur Pflicht, wo er eben an die grösseren und schwierigeren, oft durch mehrere Takte fortgesetzten Passagen u. s. w. kommt. Es werden nun noch

**die besondern Betonungen und Betonungsarten**

durchzuüben sein. Ausser den regelmässigen Accenten, die dem Takte zukommen, ist es zunächst der lange Vorschlag, der (wo er sich auch findet) eine besondere Betonung vor der Hauptnote in Anspruch nimmt. Stellen wir also auch für diese *Appoggiatura*, die bekanntlich von unten stets einen halben, von oben einen ganzen oder halben Ton über der Hauptnote liegen kann, einige Studien auf. Es werden sich hierzu wieder frühere Uebungen und Passagen sehr wohl verwenden lassen. Z. B.

---

*) Es ist dies eine durch die Erfahrung längst festgestellte Thatsache (vgl. S. 177, Anmerkung 2), von der die italienischen *Maestri* bei den Koloraturstudien ausgehen. Auch *Schwarz* hat „durch lange Praxis dies die ganze Koloratur sehr erleichternde Gesetz gefunden, welches das rhythmische Gefühl zum geistigen Träger der Passage macht.“ — Er gesteht also doch in diesem Punkte selbst den Nutzen der Empirie ein!




Bei 113) b. setzten wir vor die sieben Töne eines einfach bis zur kleinen Septime hinaufsteigenden Ganges (113 a.) Vorschläge von oben, von denen (wie bekannt) jeder der ersten sechs die Hälfte der nachfolgenden Viertelnote, also ein Achtel, die siebente *Appoggiatur* hingegen zwei Drittel der folgenden punktirten Hauptnote, also zwei Viertel an Zeitdauer in Anspruch nimmt, alle aber eine besondere Betonung verlangen; während die Stimme bei der Hauptnote selbst sofort in dieser Accentuation nachlässt. Dass von der ganzen Reihe dieser *Appoggiaturen* wiederum diejenigen Noten den stärksten Accent erhalten müssen, die ausserdem noch auf einen schweren Takttheil fallen u. s. w., versteht sich von selbst. In dem eben besprochenen Beispiele sind die Vorschläge bald einen ganzen, bald einen halben Ton über der Hauptnote placirt, während in der ersten Hälfte des nächsten Beispieles (114 b.) — das auf einem auf- und absteigenden Arpeggiengange des tonischen Dreiklanges in *C-moll* aufgebaut ist (114 a.) — die *Appoggiaturen* stets einen halben Ton unter der Hauptnote liegen; in der zweiten aufsteigenden Hälfte dagegen, je nachdem es die Stufen der Molltonleiter mit sich bringen, wiederum einen halben oder ganzen Ton über der nachfolgenden Note.

Der Lehrer mag, wie sich nach unserm bisherigen Verfahren von selbst ergiebt, zuerst verschiedene Töne einzeln in beliebiger Dauer aushalten und mit einem Vorschlage von unten oder oben versehen und üben lassen, bevor er den Schüler eine Reihe von Noten mit accentuirten Vorschlägen in einem Athem ausführen lässt, was immerhin für manche

Kehle im Anfange noch zu anstrengend sein dürfte. Wir brauchen dazu keine besondern Beispiele aufzuzeichnen, begnügen uns vielmehr damit, die Nutzanwendung früherer Passagen und Studien auch für unsere jetzigen Zwecke durch einige Beispiele angedeutet zu haben. Gerade das Studium einer grösseren Zahl betonter *Appoggiaturen* in einem Athem wird sehr dazubeitragen, den Schüler in der Eintheilung seines Athems auch da zu befestigen, wo es sich nicht, wie in der *Messa di voce*, um ein allmäliges Ausgeben und Zurückhalten der Stimme, sondern um einzelne Tonsteigerungen handelt, die den ruhigen Gang der Melodie unterbrechen. Der lange Vorschlag mag auch durch *Portamento* mit der Hauptnote verbunden geübt werden.

In ähnlicher Weise lassen sich die bisherigen Studien für die besonderen Betonungsarten des

## *Marcato*, *Stentato* und *Martellato*

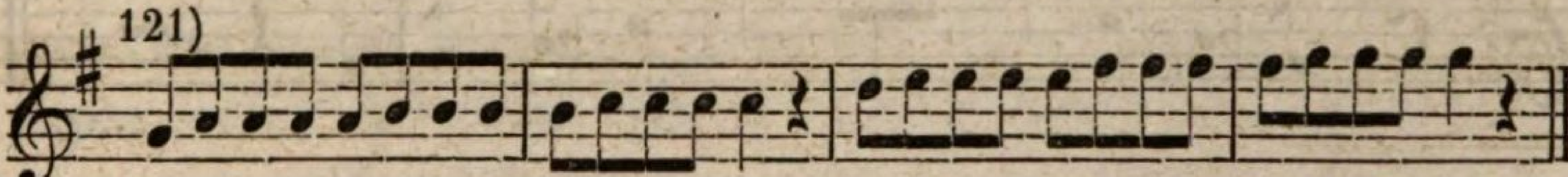
verwerthen, deren Uebung hier zunächst ihren Platz finden möge. Mit Hinweis auf die in der theoretischen Lehre gegebene Erklärung des Unterschiedes dieser Accentuationsweisen, begnügen wir uns wiederum damit, hier einige Beispiele anfzustellen:



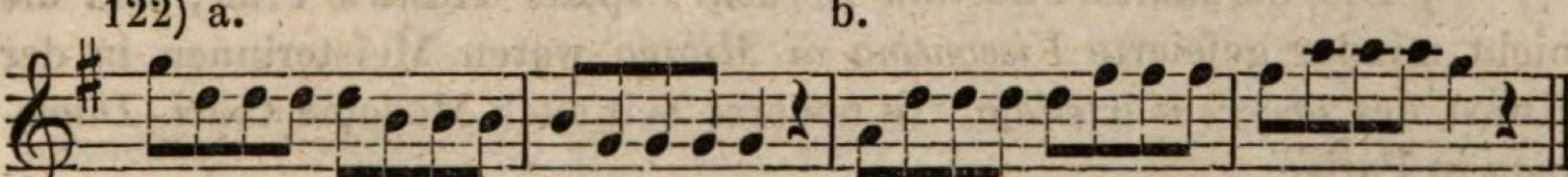

*) Einen reichen Uebungsstoff für alle diese Betonungsarten bieten die Seiten 27 bis 30 im zweiten Theile unserer Schule der Geläufigkeit dar (Op. 43). Alle zehn Linien der dort befindlichen Uebung XXII können beliebig *staccato*, *marcato*, *stentato* geübt werden, während Zeile 5 dem Studium des *Martellato* als Tonwiederholung dient.

Im Beispiel 115) gaben wir einem Quintengange, in 116) einer Durdreiklangsarpeggie, in 117) einer beliebten Art des Tonschlusses in der italienischen Musik die Bezeichnung des *Marcato*. Die schwerere Betonung des *Stentato*, die besonders für Männerstimmen sehr der Uebung bedarf und, von ihnen gesungen, eine sehr gute Wirkung macht, zeichneten wir in 118) bei einem absteigenden gebrochenen Molldreiklange vor, bei 119) auf einem Gange von der Dominante als Grundton stufenweise hinauf über die erhöhte Quinte nach der Terz des tonischen Dreiklanges, die alsdann im *Forte* einzusetzen ist, — eine gewöhnliche Art der Verbindung zweier Theile einer Arie, resp. der Wiederaufnahme des ersten Thema's. In Nro. 120) sehen wir ein Beispiel des von uns schon mehrfach geübten *Martellato*, bei dem die wiederholten Töne im *Staccato* auseinandergehalten und zugleich schwer accentuirt werden. Für die höheren Stimmen wird es nothwendig sein (insbesondere für die *Soprani acuti* und *sfogati*) das *genere martellato* ganz besonders zu üben und auch auf die mehrmalige Wiederholung*) eines und desselben Tones in einem Athem auszudehnen; z. B.

121)



122) a. b.



---

*) *Mancini* sagt in Bezug auf die viermalige Wiederholung eines Tones im *Martellato*: „*La voce deve ripercuotere le medesime note più volte e delle quattro la prima dev'esser più acuta.*" — *Concone* giebt als Unterschied zwischen dem *Staccato* und *Martellato* an, dass zu ersterem ein neuer Anschlag der Stimmritze, bei letzterem ein jedesmaliger Anstoss der Brust erforderlich sei: „*Attaquez chaque note avec une inflexion particulière partant de la poitrine, et non détachée par un coup de glotte, comme les notes piquées.*" Er scheint hier, wie auch mit der Behauptung, dass die *Vocalisation martellée* sich besser für den Bass eigne, nicht sowohl die Tonwiederholung, als die dem *Stentato* ähnliche Accentuation im Auge zu haben. (Vergl. S. 146 über die doppelte Bedeutung des *Martellato*.)

Es kommen für *Sopran* dergleichen Stellen öfters, namentlich auch in *Mozart's* Opern vor; Grund genug, sie fleissig zu studiren, abgesehen von dem grossen Nutzen, den das *Martellato* (als Tonwiederholung) für die Geläufigkeit und Schnellkraft der Kehle hat. Vor Allem ist darauf zu sehen, dass der Gesang nicht durch eine zu scharfe Betonung etwas Karrikirtes erhalte, ein Fehler, den man nur zu oft beim *Martellato* beklagen muss*).

Wir haben wiederholt gezeigt, wie leicht sich derartige Beispiele bilden und vervielfältigen lassen in der steten Anlehnung an unsere bisherigen Studien; der Lehrer muss dabei nur immer darauf bedacht sein, die angemessenste Tonlage bei jedem Schüler zu berücksichtigen. — Auch die frühzeitige Uebung synkopische Fortschreitungen mit der ihnen eigenthümlichen Betonung der schwachen Takttheile darf nicht vergessen werden; z. B.

123)



124)




*) Die berühmte *Faustina Bordoni*, später *Hasse's* Frau, und die nicht minder gefeierte *Viscontina di Milano* waren Meisterinnen in der Kunst des *genere martellato*. In neuerer Zeit auch Madame *Cinti-Damoreau* in Paris.

**) Der Sänger mag in diesen Beispielen (123 und 124) ausnahmsweise auch vor dem letzten Achtel des ersten Taktes zum Athmen absetzen. Es ist dies eine gute Uebung, um die Geschicklichkeit des sogenannten halben Einathmens (*mezzo respiro*) zu erringen, die für den Sänger unerlässlich ist. Denn nur zu oft findet sich in Musikstücken erst nach einer längeren Reihe von Tönen Gelegenheit zu einem vollständigen und ruhigen Einathmen, so dass der Sänger genöthigt ist, dazwischen an Stellen, wo sich keine Pausen befinden und die Bewegung zugleich eine schnellere ist, so geschwind als möglich eine kleinere Quantität Luft aufzunehmen, um damit bis zum nächsten *mezzo respiro*, oder zu dem Punkte zu gelangen, wo auf's Neue bequem und vollständig Athem geholt werden kann. Dieses schnelle, halbe Athmen muss übrigens gleichwohl völlig geräuschlos erfolgen und darf in keiner Weise störend

Unsere sämmtlichen Betonungsstudien sind übrigens natürlich nur eine Vorbereitung für deren spätere sinnvolle Anwendung in wirklichen Gesangstücken; solche Vorbereitung thut aber dringend Noth, da man nach unserer Methode nie und nirgends unvorbereitet an die technischen Schwierigkeiten irgend einer Komposition kommen darf. Das Studium der gesammten Technik muss überhaupt vom Sänger überwunden sein und diese nach allen Richtungen hin in seiner Macht stehn, ehe er an das Singen von Arien u. s. w. geht, in denen das Erlernte angewendet wird. Wo es gilt, den Geist einer Komposition zu erfassen und zu studiren, da ist für die Technik kein Feld mehr!

Der Schüler wende nun also auch die nöthigen Accente und besonderen Betonungen bei seinen Vokalisen an, damit er in allen diesen Betonungsarten recht tüchtig wird. Er wähle eine beliebige, stufenweise auf- oder absteigende, Volate oder Arpeggie, und singe dieselbe erst einfach *legato*, dann *staccato*, endlich *marcato*, *stentato* und *martellato* (in dem Sinne der schwersten Betonung, vgl. S. 146), und zwar zuerst ganz langsam, dann immer schneller. Die verschiedenen Accentuationsweisen, Verbindungs- (und Trennungs-) Arten werden einander recht gut in die Hände arbeiten und die Deutlichkeit der Passagen sehr befördern helfen. So werden z. B. ineinandergezogene, undeutlich verwischte Tonreihen (*strisciature*)

---

bemerkbar werden. Ein guter Komponist wird eben deshalb höchstens zweimal hintereinander die Zumuthung eines *mezzo respiro* an den Sänger stellen, ihm alsdann aber erstlich durch eine Pause Gelegenheit geben, die Lungen ruhig und reichlich mit Luft füllen zu können, sodann in gleichem Verhältnisse nach mehreren längeren Perioden den Gesang durch ein mehrtaktiges Zwischenspiel der begleitenden Instrumente und dergl. mehr unterbrechen, damit der Künstler einmal wirklich ausruhen und sich zu neuen Anstrengungen stählen und vorbereiten könne.

Neben der gesanglich ungeschickten Melodieführung in den Werken mancher geistreichen Komponisten ist es hauptsächlich auch die Unachtsamkeit in Betreff der nöthigen Pausen und Abschnitte, wo der Sänger Athem holen und ausruhen kann, die solche (oft sehr schön gedachte) Kompositionen für den Sänger unpraktisch, wirkungslos und unsangbar erscheinen lassen.

bald Bestand gewinnen und zuletzt perlend dahinfliessen, wenn sie statt des *Legato* im *Staccato* und hernach auch im *Marcato* geübt werden.

Um den Schüler zur steten Wiederholung alles Durchgeübten, also hier der ganzen Nüancirung, anzuhalten, wird es gut sein, sämmtliche Studien an einer und derselben Uebung vorzunehmen. Wir geben zu diesem Zwecke noch ein Beispiel für die Art und Weise, wie andere, mannichfache Passagen nach allen Seiten hin nutzbar gemacht werden können.

125) a. b.



| | a. | b. |
|---|---|---|
| | *piano* - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - | |
| | *mf* - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - | |
| | *f* - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - | |
| | *p* < *mf* | *mf* < *f* |
| | *p* - *f* - - *p* - *f* | *p* - *f* - *p* - - *f* |
| | *f* - *p* - - *f* - *p* | *f* - *p* - *f* - - *p* |
| je zwei Noten | *f* - *p* - *f* - *p* - *f* - *p* - *f* | *f* - *p* - *f* - *p* - *f* - *p* - *f* |
| | *p* - *f* - *p* - *f* - *p* - *f* - *p* | *p* - *f* - *p* - *f* - *p* - *f* - *p* |
| Note um Note | *fpfp fpfp fpfp f* | *fpfp fpfp fpfp f,* |
| | *pfpf pfpf pfpf* | *pfpf pfpf pfpf p* |
| Alle: | *lega* - - - - - - - *to* | *lega* - - - - - - - *to* |
| | *stacca* - - - - - - *to* | *stacca* - - - - - - *to* |
| | *marca* - - - - - - *to* | *marca* - - - - - - - *to* |
| | *stenta* - - - - - - *to* | *stenta* - - - - - - - *to* |
| | *martella* - - - - *to* | *martella* - - - - - - *to* |
| zuerst auf | *a* - - - - - - - - - | *a* - - - - - - - - - - |
| dann | *o* - - - - - - - - - | *o* - - - - - - - - - - |
| endlich | *e* - - - - - - - - - | *e* - - - - - - - - - - |

Dies Beispiel bedarf keiner weiteren Erklärung; es soll nur einen Beweis geben für die ungeheuere Mannichfaltigkeit der Uebungsart, welche eine einzige Studie darbietet. Wir haben, wie auf der Hand liegt, hier lange nicht alle Kombinationen erschöpft, die sich uns noch darbieten. So könnten wir allemal die erste Note der Gruppe von vier Tönen *forte* und die drei anderen *piano* singen, oder umgekehrt den ersten Ton *piano*, die anderen drei *forte*; wir könnten die eine Gruppe *legato*, die andere *staccato* üben, ja die verschiedenen Betonungsarten auf je zwei Noten beliebig wechseln, u. s. w. *in infinitum*.

Die umgekehrte Tonreihe, als absteigende figurirte Skala, würde uns zum *Decrescendo* den nöthigen Spielraum geben und ausserdem gleichfalls alle oben bezeichneten Nüancen zulassen. Dass solche minutiöse Nüancirung natürlich nur in der Studie einen Sinn hat, versteht sich von selbst; hier aber ist sie sehr am Platze und für den strebsamen Schüler vom allergrössten Nutzen.

# Dritter Abschnitt.

## Der Gesang mit Worten.

### Das Studium des *Solmisirens*, die Verbindung der Buchstaben zu Silben, der Silben zu Worten.

„*Lo scolare procuri, che proferisca le parole in maniera, che senza affettazione alcuna sieno così distintamente intese, che non se ne perde sillaba, poichè se non si sentono, chi canta, priva gli ascoltanti d'una gran parte di quel diletto, che il canto riceve dalla loro forza: se non si sentono, quel cantore esclude la verità dall' artificio: e se finalmente non si sentono, non si distingue la voce umana da quella d'un Cornetto, o d'un Haut-bois.*“ *Pierfrancesco Tosi.*

Wir haben bisher nur die beiden Hauptvokale *a* und *o*, sowie ausnahmsweise die übrigen drei Selbstlaute *e*, *i* und *u* einzelnen Tönen oder längeren Passagen untergelegt, von den Konsonanten aber nur in sehr beschränkter Weise Gebrauch gemacht, indem wir dann und wann den einen oder andern einfachen Konsonanten vor einen der Vokale stellten, einerseits um damit gewisse Bewegungen der Mundtheile zu veranlassen (vgl. S. 241), andererseits um der Aussprache einigermaassen vorzuarbeiten*). Jetzt wird es an der Zeit sein, die Lautbildung näher in's Auge zu fassen, dem Schüler zunächst die Fähigkeit des unbeschränkten Gebrauches aller einfachen und zusammengesetzten Vokale und Konsonanten zu verschaffen, sodann auch die stete und schnelle, Silbe um Silbe, Note um Note beliebig wechselnde Aufeinanderfolge der Selbst- und Mitlaute

---

*) Der Lehrer, dem es im Allgemeinen oder bei einzelnen Schülern gerathener schien, den Gebrauch selbst der einfacheren Konsonanten von den bisherigen Studien auszuschliessen, kann die betreffenden Artikulationsübungen nun hier anstellen, auch das Antizipationsportamento, bei welchem zwei Silben unbedingt nothwendig sind, nachträglich erst hier üben lassen.

zu ermöglichen. Es möchte, wie wir seiner Zeit bei den Uebungen des Ein- und Ausathmens diese Prozedur stumm ausführen hiessen und den Gesang anfänglich ganz davon ausschlossen (S. 229), auch hier das Gerathenste sein, den Schüler sämmtliche Konsonanten erst stumm artikuliren zu lassen, bevor er sie mit Vokalen in Verbindung bringt. Im ersten Theile haben wir die Bildung der einzelnen Konsonanten ausführlich dargestellt, der Schüler nehme jene Beschreibung der Art und Weise, wie die verschiedenen Theile des Mundes u. s. w. bei dem Artikuliren der Mitlaute zusammenwirken, zur Hand, und übe nach unserer Anleitung jeden einzelnen Konsonanten so lange, bis er ihm stumm ganz geläufig geworden ist. Von den leichteren Lippenlauten ausgehend, achte man besonders auf die verschiedenen Grade der Energie, mit der sich die Lippen beim *b* und *p* zusammen- und auseinanderbegeben, ferner auf die feineren Unterschiede beim *w*, *v* und *f*; sodann übe man die Zungenlaute stumm durch, das sanfte *d* und schärfere *t*, den Zischlaut *s*, bei welchem die Zungenspitze fest an die Zähne zu lehnen ist, um dem Fehler des Lispelns zu entgehen, endlich das Zungen-*r*. Letzteres verursacht, wie wir schon früher bemerkten, vielen Sängern grosse Mühe, weil sie sich im Sprechen an das Gurgel-*r* gewöhnt und von demselben ausschliesslich Gebrauch gemacht haben; jedoch wird gerade die stumme Artikulation des *r* eine sehr gute Uebung für solche Schüler sein. Sie mögen dabei nur die Zungenspitze den Ringeln des harten Gaumens möglichst nähern und alsdann die Luft ausstossen, die der Zunge sofort die nöthige Vibration zur Bildung des *r* mittheilen und dasselbe deutlich vernehmbar machen wird. Schliesslich versuche man auch die durch den Zungenrücken und Gaumen gebildeten Konsonanten *j*, *g*, *ch* und *g*, *k* stumm zu artikuliren und widme dabei wiederum der grösseren oder geringeren Härte dieser Mitlaute die gehörige Beobachtung, bevor man zu den zusammengesetzten Konsonanten *z*, *q*, *x* und *sch* fortgeht (S. 85). Die Nasenlaute *m*, *n* und *ng* sind besser in Verbindung mit den Vokalen zu studiren, da bei ihnen die Resonanz der Mundhöhle unmöglich gemacht ist.

Sodann werden auch alle stumm geübten Konsonanten sofort mit den Vokalen in Verbindung gebracht, wie wir dies zum Theil schon früher in beschränkterer Weise geschehen liessen, und zwar der Reihe nach mit den fünf Vokalen, um möglichst alle Zusammenstellungen und Kombinationen der Mit- und Selbstlaute durchzuüben. Das beste Terrain für die ersten Uebungen dieser Art bietet das Studium der *Solmisation* dar, zu dem wir uns zunächst zu wenden haben.

### Die Solmisationsilben des *Guido Aretino*

*ut, re, mi, fa, sol, la, si,* die bekanntlich zur Benennung der Tonstufen von Oktave bis Oktave dienen*)




und sich auf eine kleinere Reihe von Verbindungen zwischen Vokalen und Konsonanten beschränken, die zur Uebung der Aussprache dienen sollen, haben sich seit mehr als einem Jahrhundert für diesen Zweck**) so praktisch und brauchbar erwiesen, dass unseren Solfeggien noch heutigen Tages eben diese Silben untergelegt werden. Es waren in ihnen alle fünf

*) Wir machen diese gewiss Vielen sehr überflüssig scheinende Bemerkung darum, weil wir, so unglaublich es klingt, nicht wenigen jungen Sängern begegnet sind, die nach jahrelangem Solfeggiren gar nicht wussten, dass mit den von ihnen gebrauchten Silben bestimmte Tonstufen gemeint und bezeichnet seien, dass z. B. das *c do* heisse u. s. f., sondern sich einbildeten, es werde mit diesen Silben beliebig abgewechselt. So sinnlos ist die Unterrichtsweise mancher Lehrer, so gedankenlos das Studium vieler Schüler!

**) Dass *Guido Aretino* ganz andere Zwecke mit dieser *Solmisations*weise verbunden, vielleicht gar nicht an die jetzige Anwendung derselben als Textsilben zu den Vokalisen gedacht hat, wissen wir sehr wohl, doch thut das ihrer Brauchbarkeit und dem grossen Nutzen, den unsere Gesanglehrer von ihr gewinnen, durchaus keinen Abbruch. —

Die gedachten Silben sind übrigens bekanntlich die ersten Silben der Verszeilen eines Hymnus an den heil. *Johannes*, der da lautete:

Vokale enthalten, doch hat man es schon lange vorgezogen, an die Stelle der Silbe *ut*, die Benennung *do* (für den Ton *c*) zu setzen, um für den Anfang das *u* von den Studien auszuschliessen und auch das *t* am Ende der Silbe zu vermeiden. Wir haben dies schon an unserm obigen Beispiel angedeutet. Von den Konsonanten begegnen wir den Zungenlauten *d*, *r*, dem scharfen *s* (in *sol* und *si*) und *b*, ferner von Lippenlauten dem *f* und dem mit Nasenresonanz verbundenen *m*. In der That für den Anfang eine sehr gut gewählte Anzahl von Textsilben der verschiedensten Art, die die Aufmerksamkeit des Schülers herausfordern, ohne ihm unübersteigliche Hindernisse zu bieten, da alle Anhäufungen von Konsonanten vor der Hand vermieden und ausgeschlossen sind, ja selbst Endkonsonanten sich nur in dem *l* der Silbe *sol* vorfinden. Der Lehrer sage nun zuerst dem Schüler, wie diese sieben Silben in der Aussprache zu behandeln sind, etwa wie folgt:

*Do*. Der Konsonant ist weich, aber bestimmt zu artikuliren und muss schnell beendigt sein, damit die Stimme auf dem offenen, runden *o* ausruhen und ertönen kann.

*Re*. Kräftiges Zungen-*r* mit kurzer, rasch abgebrochener Vibration der Zunge*); das *e* muss sich dem *ä* nähern

---

*Ut queant laxis*
*Resonare fibris,*
*Mira gestorum*
*Famuli tuorum*:
*Solve polluti*
*Labii reatum,*
*Sancte Johanne!*

Die letzte, später hinzugefügte, Silbe *si* enthält die Anfangsbuchstaben der beiden Schlussworte *S* und *J*. — Aus *Ut* wurde, wie oben bemerkt, später *do*.

*) Wir gaben auf S. 341 ein Hülfsmittel für die stumme Artikulirung des Zungen-*r*, hier möge bei der Wichtigkeit der Sache noch ein anderes Mittel seinen Platz finden, was bei der Verbindung des *r* mit einem nachfolgenden Vokale dasselbe sehr erleichtern dürfte. Man wähle Worte, wie drehen, droben, drüben etc., in denen dem *r* noch ein *d* vorausgeht, und spreche dieselben zuerst rasch und bestimmt aus, wie folgt: dedehen, dedoben, dedüben, dann wird die schnelle Folge zweier markirten, festen *d* sehr bald ein Zungen-*r* zum Vorschein kommen lassen.

und etwa wie im Worte: r e t t e n ausgesprochen werden.

*Mi.* Weiche Lippenbewegung beim *m* und schnellstes Oeffnen des Mundes zum *i*, damit das nasale *Timbre* nicht eintrete; das *i* nicht gedehnt auszusprechen, sondern etwa wie in dem Worte: Milde; die Zähne möglichst weit auseinander.

*Fa.* Energisches *f* mit schneller Fortbewegung auf ein m i t t e l h e l l e s, nicht zu breites *a*.

*Sol.* Der Zischlaut *s* ist sehr scharf zu artikuliren, ohne dadurch der Weichheit des Tones auf dem nachfolgenden runden, offenen *o* Eintrag zu thun. Das Zungen-*l* ist ganz am Schlusse des Tones bestimmt, aber s c h n e l l anzuhängen, wenn keine weitere Note oder eine Pause nachfolgt. Dagegen muss dasselbe etwas belautet, (d. h. darauf verweilt) werden, wenn ein zweites *l*, z. B. das die Silbe *la* anfangende nachfolgt (vgl. S. 92). Bei jedem anderen folgenden Konsonanten wird die Silbe mit *so* beendigt und das *l* dem zweiten Konsonanten v o r gesetzt, also gesungen *so - ldo* u. s. w. (vgl. S. 90.)

*La.* Sehr bestimmtes, aber sofort beendigtes *l*, Ruhe der Stimme auf dem *a*, wie wir es bei *fa* verlangten.

*Si.* Wiederum ein scharfes *s* und nachfolgendes *i*, wie in *mi*.

Man lasse diese Silben sodann den Schüler in beliebig wechselnder Reihefolge laut und deutlich, erst einzeln abgesetzt, dann hintereinander fort, erst langsamer, dann schneller, endlich ganz schnell aussprechen. Z. B.

*do re mi fa sol la si do*
*re mi fa sol la si do re*
*mi fa sol la si do re mi*
*do si la sol fa mi re do*
*do mi re fa sol si la do*
*do fa re sol si la mi do* u. s. w.

und halte dabei sorgfältig darauf, dass der Schüler alle jene Mundbewegungen b e s t i m m t, aber o h n e g r o s s e n K r a f t a u f w a n d, ausführt, die der beständige Wechsel der Vokale

und Konsonanten und ihre stets neue Aufeinanderfolge mit sich bringt. Die Aussprache muss immer leichter und flüchtiger werden und ebenso, wie wir es von dem gut gebildeten Tone verlangten, schon beim blossen Sprechen ganz vorne im Munde liegen und dem Zuhörer möglichst nahe erklingen, d. h. entgegengetragen werden. Erst wenn solche Geschicklichkeit auch ohne Ton, beim schnellen Sprechen gewonnen ist, erst dann schreite der Lehrer zum Studium der nun aus Vokalisen (durch Untersetzung der Solmisationssilben) zu Solfeggien gewordenen Uebungsstücke fort. Hier verweisen wir den Schüler wiederum zunächst auf unsere 60 leichten Vokalisen und Solfeggien, die er zum Theil schon in ersterer Eigenschaft auf *a*, *o* und *e* abwechselnd durchgeübt haben wird. Wir bemerkten seiner Zeit, dass von den dort vorgeschriebenen dynamischen Zeichen des *f. p. cresc. decresc.* u. s. w. im Anfange ganz abzusehen und die Uebungen in egaler Tonkraft (sei es im *Piano*, im *Mezzoforte* oder *Forte*) durchzusingen seien. Diese Vorschrift wurde, was die Unterlegung eines Vokales, d. h. den Gebrauch der Uebungen als Vokalisen anlangt, durch unsere Studien in der Nüancirung der Stimme der *Messa di voce* u. s. w. natürlich aufgehoben, so dass der Schüler beim Vokalisiren die ganze Nüancirung in den Kreis seiner Uebung ziehen und alle Zeichen sorgfältig beachten konnte. Jetzt, wo wir die Solmisationssilben hinzunehmen und zu solfeggiren anfangen, möchte es wieder passend und rathsam sein, in einem gleichmässigen Stärkegrade, der bald ein grösserer, bald geringerer (aber immer durch eine Uebung hindurch derselbe) sein mag, ohne alle Nüancirung zu singen, damit die ganze Aufmerksamkeit auf die Schönheit, Deutlichkeit und den Fluss der Aussprache verwendet werden könne und nicht anderweitig abgezogen werde.

Der Schüler hat ja ohnehin so vieles zu beachten, was von der Deutlichkeit der Aussprache auf Tönen gar nicht zu trennen ist, die Vertheilung des Athems, die Reinheit der Intonation, die geschickte Verbindung der Register u. s. w.; er soll ausserdem das laute Singen und Benennen der Töne auch für die Entwickelung des Tonsinnes ausbeuten und durch die

häufige Wiederholung und Nennung eines *do* den Klang dieses Tones seinem musikalischen Gedächtnisse einprägen lernen, dass man ihn im Anfange ja nicht noch durch anderweitige Vorschriften hemmen und hindern muss. Bei fortgesetztem *Piano*singen hat der Sänger eben so sehr darauf zu sehen, dass das *s* in *sol* und *si* nichtsdestoweniger scharf ausgesprochen werde, als er sich davor zu hüten hat, im *Forte*singen die Silbe *do* etwa wie *to* herauszustossen. Im Allgemeinen dürfte ein mittlerer Stärkegrad der erspriesslichste zur Uebung der *Solfeggi* sein, da wir einerseits genug anderweitige *Piano*studien gemacht haben und noch machen können, andererseits aber dem *Forte* kein zu grosses Feld*) bei unseren Studien einräumen möchten. Das übertriebene Starksingen bringt, wie wir schon mehrfach bemerkten, keineswegs die Stimme heraus, wie so viele unerfahrene Lehrer behaupten, sondern es führt zum Schreien**) und Stossen des Athems, und macht die Stimme unsicher und unrein. Um dem Schüler die Aussprache und Nennung der Töne gleichzeitig zu erleichtern, haben wir in unsern sämmtlichen *Solfeggien* die Solmisationssilben unter die betreffenden Noten setzen lassen; denn unserer besten Ueberzeugung nach ist bei diesen Studien nicht in der Fertigkeit, die Namen der Töne in schnellem Tempo aus dem Gedächtnisse herzusagen, sondern in der, sie gut auszusprechen, die Hauptsache zu suchen. ,,Es kann Jemand die

*) Also im geraden Widerspruch mit *Tosi*, der da sagt: ,,*Istruite lo scolaro del forte e del piano con patto però ch'egli eserciti più il primo, che il secondo, essendo più facile di far cantar piano chi canta forte, che di far cantar forte, chi canta piano. La sperienza insegna che non bisogna fidarsi del piano, poichè alletta per ingannare, e chi vuol perder la voce lo frequenti.*" Wir sind im Gegentheil der Meinung, dass die Stimme durch zu starkes Singen, *resp.* Schreien, verdorben werden muss.

**) ,,*Vitium moderaminis* — sagt *Fuhrmann* in seinem musikalischen Trichter in seiner bekannten derben Ausdrucksweise — ist, wenn der Sänger die Stimme nicht mässiget, z. E. der Diskantist mit vollem Halse wie ein Ferkel am Spiesse schreiet, der Altist, wie ein entwöhnt Kalb blöket; der Tenorist, wie ein rauchstimmiger Distelfresser gigahet und der Bassist als ein indianischer Löwe brüllet, dass man die Kinder damit zu Bette bringen kann, worin Etliche eine Ehre suchen, so aber nicht Rühmens, sondern Scheltens werth ist."

Noten und Intervalle vortrefflich kennen, ja sehr gut vom Blatte singen, ohne deswegen im Stande zu sein, die italienischen oder auch nur die deutschen Namen der Töne in schnellem Tempo zu nennen oder abzusingen. Umgekehrt ist ein Meister im *Solfeggiren* nur zu häufig ganz und gar nicht Meister im Treffen der Töne. Das schnelle Nennen der Notennamen, ohne sie geschrieben vor sich zu haben, ist eine ebenso mechanische Uebung, als wollte Jemand in einem Tonstücke auf die erste Note 1, auf die zweite Note 5, die dritte 9 u. s. w. singen und beim nächsten Tone allemal 4 hinzuzählen. Wer in solcher Kunstfertigkeit excellirte, würde sich als einen guten Kopfrechner zeigen und vielleicht nichts destoweniger erbärmlich schlecht singen. Das Nothwendigste ist, den Schüler beim Unterrichte nicht durch Nebensachen von der Hauptsache abzuziehen. Er wird, während er sich auf den Namen jeder einzelnen Note besinnt, gar nicht, oder doch nicht genug auf eine schöne Tonbildung, ordentliches Athemholen, reine Intonation u. s. w. achten*), und dabei nicht einmal die Fertigkeit der Aussprache erlangen, welche (mit Vermeidung aller jener Uebelstände) weit sicherer gewonnen wird, wenn das Auge des Sängers die untergelegte Silbe in demselben Augenblicke erfasst, wie sein Ohr den Klang des Tones.“

Diesen, aus dem Vorwort zu unsern „Hundert Vokalisen und Solfeggien“ entnommenen, Bemerkungen glaubten wir auch hier einen Platz gönnen zu dürfen, damit die Lehrer, welche sich unser Verfahren nicht erklären können, da sie vielleicht nur unsere leichten Vokalisen zu Händen haben (in denen derselbe Weg eingeschlagen, jedoch durch kein Vorwort näher erörtert ist), sogleich den Grund dieser bisher in keiner Gesangschule üblichen Notirung der Silben *do, re, mi* u. s. w. erfahren.

---

*) Der alte Professor *Gaetano Greco,* am Konservatorium in Neapel, scheint seiner Zeit ähnlicher Meinung gewesen zu sein. Denn er rief einem Schüler, der nicht gleich die richtige Benennung einer Note finden konnte und deshalb stockte, zornig zu: „*Questa nota intonatela! Chiamatela poi anche diavolo, se volete — ma intonatela!*“

Es giebt übrigens ausser der *Aretino*'schen noch

## andere Arten der *Solmisirung*,

die zum Zwecke fernerer Bildung der Aussprache ebenfalls ihre volle Berechtigung haben und dem Schüler zu weiterer Uebung empfohlen werden können. Zunächst war es *Graun*, der an die Stelle der *Guido*nischen Silben folgende neue setzte: *da, me, ni, po, tu, la, be.* Seine Silben weisen die 5 Vokale *a, e, i, o, u* auf (*a* und *e* erscheinen zwei Mal) und ziehen auch die gleichartigen harten und weichen Konsonanten (um mit dem Sachsen zu reden) *b* und *p, d* und *t* in den Kreis der Uebung; ausser dem Nasenkonsonanten *m* ist hier auch noch *n* vertreten; *la* bleibt die Benennung der Stufe *a.* — Wir vermissen in dieser Solmisationsweise ungern das Zungen-*r*, dessen Uebung frühzeitig nothwendig erscheint und würden statt des zweimaligen *e*, eine Wiederholung des günstigeren *o* wünschen (also etwa bei *da, re, mi, po, tu, la, bo* stehen bleiben), doch enthält die *Graun*'sche Silbenreihe jedenfalls viel guten Uebungsstoff, der in der bei *Guido*'s Solmisation bezeichneten Art vorbereitet und angewendet werden möge.

Beide bisher besprochenen Arten der Solmisirung geben einer Tonstufe denselben Namen, sie mag nun durch ein ♯ erhöht, oder durch ein ♭ erniedrigt sein. So heisst der Ton *c*, ebenso gut wie *cis* und *ces*, stets *do* u. s. f. — da man natürlich im Gesange nur eine Textsilbe auf der Note aussprechen und so nicht die Unterscheidungsart wiedergeben kann, die die Italiener und Franzosen durch Hinzunahme des Wortes: *diesis* oder *bemol* ausdrücken, indem sie *cis* mit *do diesis* und *ces* mit *do bemol* übersetzen. Dies brachte den Kanonikus *Doddi di Cortona* auf den Gedanken, folgende neue Solmisationssilben zwischen die *Guido*nischen einzuschalten, die er durchaus beibehalten wissen wollte*):

---

*) *Hasse* theilte diese Solmisation im Jahre 1761 dem berühmten *Mancini* mit, der bei dieser Gelegenheit sagt: „*Non è sperabile che si fissino le letture, come stabilite furono nel* 1350 *le figure delle note, che tuttavia sussistono, ricevute con tanto comodo da tutte le nazioni dell'Europa.*" —

*Ut, pa, re, bo, mi, fa, tu, sol, de, la, no, si*
für: *c, (cis-des) d, (dis-es) e, f, (fis-ges) g, (gis-as) a, (ais-b) h.*

Gewinnen wir durch diese Art der *Solmisation* gleich für unsere jetzige Beschaffenheit der Tonleitern und Harmonien musikalisch gar nichts, da der grosse Uebelstand (?) eines Namens für die Töne *cis* und *des, dis* und *es, fis* und *ges, gis* und *as, ais* und *b* nur geeignet wäre, die Begriffe des Schülers zu verwirren, so gestattet gleichwohl die erweiterte Anzahl von Silben, die uns hier zur Uebung der Aussprache vorliegen, eine Benutzung auch dieser *Solmisations*weise. Nur möchten wir bei ihr, wie auch bei der *Graun*'schen in ihrer Anwendung auf die *Solfeggien* anders verfahren, nämlich einfach Note um Note mit den Silben: *da, me, ni, po, tu, la, be* oder auch: *ut, pa, re, bo, mi, fa, tu, sol, de, la, no, si* beim Singen abwechseln, ohne den Noten dadurch ein für alle Mal einen bestimmten Namen zu geben. Wir gewinnen so den grossen Vortheil erweiterter Uebung der Aussprache und zugleich die Fähigkeit, jede Tonstufe, liege sie hoch oder tief, mit jeder dieser Silben ansingen zu können. In solcher Weise mag der Schüler die gedachten Silben zuweilen auch in unsern sämmtlichen Vokalisen anwenden, dagegen lassen wir den Noten die ihnen seit *Guido Aretino,* also nun schon über 800 Jahre zugehörigen Namen: *do, re, mi, fa, sol, la, si* zur Bezeichnung ihrer Tonhöhe unverändert.

Natürlich müssen sämmtliche frühere Uebungen der Geläufigkeit, des Haltens der Töne, der *Messa di voce,* des *Portamento* u. s. w. dazwischen wieder und immer wieder zur Uebung gelangen. Der Wechsel in den Studien schützt die Organe vor Ermüdung, wie wir schon mehrfach zu bemerken Gelegenheit hatten, während ein stetes einseitiges Ueben sehr abspannend und angreifend wirkt*).

Je leichter und geläufiger dem Schüler die Artikulation der Konsonanten und die wechselnde Folge der Vokale in den

*) So dürfen auch schon hier einige weitere Geläufigkeitsstudien, Uebungen der kurzen Vor- und Doppelvorschläge, *Gruppetti* u. s. w. eingeschaltet werden, die wir erst im nächsten Abschnitte geben, um die Darstellung der Studien der Aussprache nicht zu zerstückeln.

verschiedenen Solmisationssilben wird, je tonvoller die Kantilene (trotz der vielen nothwendigen Bewegungen der Mundtheile) sich gestaltet, desto eher mag auch der Nüancirung im *Solfeggiren* wieder ihr Platz eingeräumt werden. Der Lehrer lasse alsdann unsere Vokalisen genau mit den vorgeschriebenen dynamischen Zeichen solfeggiren und dehne auch die Anwendung des Antizipationsportamento (S. 317) auf die in denselben vorkommenden grösseren Intervalle öfters aus, er gestatte die Ausführung eines *Crescendo* oder *Decrescendo* auf Tonreihen mit wechselnden Textsilben, er führe die Schüler allmälig in die Freiheiten des *Ritardando* und *Stringendo*, des Zögerns und Beschleunigens mancher melodischen Phrase*) ein und erweitere so deren Uebungskreis mit jeder Stunde mehr und mehr.

Wir gehen nun zu neuen und freieren Uebungen der

## Aussprache einzelner Silben und Worte

der deutschen oder italienischen Sprache über, um immer weiter auf den Gesang mit sinnvoller Textunterlage statt der todten Notennamen hinzuarbeiten. Einige Beispiele werden unsere Methode auch in Hinsicht auf derartige Studien klar machen:




Man wählt zuerst wohlklingende Worte, die der Stimme Raum zum Tönen geben, in denen also zunächst die besseren Vokale und wenige einfache Konsonanten vorkommen, die sich, mit andern Worten, leicht an die Solmisationsstudien anreihen und die dort gewonnene Fertigkeit weiter be-

*) Von diesen Freiheiten werden wir in der Vortragslehre ausführlich zu reden haben.

festigen helfen. Solche Worte lässt der Lehrer auf einer beliebigen ganz einfachen Tonfolge, auf den beiden Tönen eines Intervalles, oder einer steigenden oder fallenden melodischen Phrase in der bequemsten Lage der Stimme des Schülers üben und überwacht die Aussprache dabei auf das Sorgfältigste. Soll ein Wort schön lauten, so müssen die Vokale rein und tonvoll erklingen, soll es zugleich deutlich sein, so dürfen nur diejenigen Mundtheile bei der Bildung jedes Konsonanten mitarbeiten, deren Zusammenwirken eben nothwendig ist. Betheiligen sich andere Organe dabei in ungehöriger Weise, z. B. die Zunge, wo es sich um einen Lippenlaut handelt, so kann von Deutlichkeit gar nicht die Rede sein. In Bezug auf den Hauchlaut *h* haben wir noch zu bemerken, dass der Sänger ohne denselben herauszustossen, sich andererseits doch auch hüten muss, ihn unhörbar zu lassen. Er singe nicht: Je-**o**-vah in unserm Beispiel 130), sondern mit deutlich vernehmbarem Hauche: Je**h**ovah. Ebenso möchten wir unsere singenden jungen Damen bitten, nicht statt „mein Herz" immer „mein Erz" im Gesange zu sagen; wir können für unsere schöne Kunst nun einmal nur ein gefühlvolles Herz, nicht eines von Stein oder Erz gebrauchen! Selbst da, wo das *h* mehr als blosser Dehnlaut erscheint, wie in den Zeitwörtern: wehen, sehen, lassen wir dasselbe weich, aber deutlich in all' den Formen aussprechen, wo es den Anfang einer Silbe bezeichnet*), also: „Es we-**h**en frische Lüfte; wir ge-**h**en."

Es ist eine seltsame Erscheinung, dass während unsern Sängern öfters da der Hauchlaut *h* zu fehlen scheint, wo er am Platze wäre, sie dagegen nur zu oft ein *h* vernehmen lassen, wo es gar nicht hingehört, z. B. in Passagen**), oder auf höhe-

*) *Merkel* erklärt den Unterschied des *h* und des blossen Vokales wie folgt: „Der physiologische Unterschied des *Spiritus asper* vom *Spiritus lenis* ist der, dass bei ersterem die Glottis des Kehlkopfes geöffnet ist, bei letzterem hingegen geschlossen wird."

**) „Viele übel unterrichtete Sänger suchen nicht im Singen, sondern im Brüllen, absonderlich auf den höchsten Tönen ihren Ruhm; sollen sie Passagen singen, so setzen sie vor jede Note ein *h*," so klagt schon *Agricola*. (Man vergl. S. 113.)

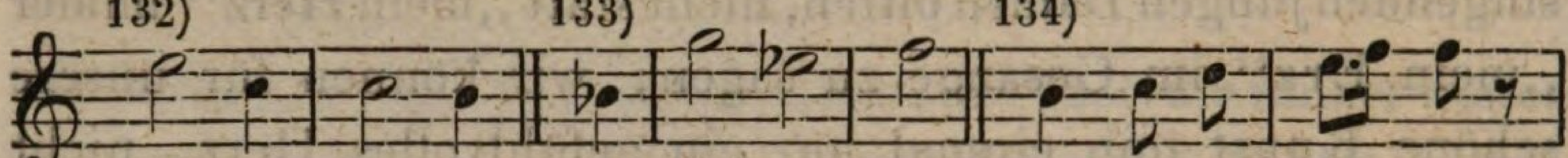
ren im *Forte* angesungenen Tönen, die eine mit blossem Vokale anfangende Textsilbe haben, z. B. „H-er ist's“ u. dgl. mehr. Sie machen es da beinahe wie die Italiener, wenn diese Deutsch reden wollen, die bekanntlich das *h* stets da anbringen, wo es nicht hinpasst und dafür weglassen, wo es nothwendig ist, z. B. „das Pferd frisst Aber, haber der Esel Disteln.“ Ein Deutscher soll jedoch auch im Gesange seiner Sprache vollkommen Meister werden und nicht ein Fremdling in ihrem Gebrauche bleiben!

Ziehen wir sodann auch die

### Diphthonge und Umlaute

in den Kreis unserer Uebung, unter genauester Beobachtung der im ersten Theile (S. 81) gegebenen Regeln ihrer Aussprache. Der Lehrer stelle wieder eine Reihe kurzer Beispiele auf oder wähle bekannte, hierher passende aus. Z. B.

132) 133) 134)




135) 136)




Die Diphthonge werden sehr selten richtig behandelt, d. h. deutlich und schön ausgesprochen, selbst wenn wir von den ungeschulten Sängern ganz absehen, die auf dem zweiten, schlechten Vokale die ganze Dauer der Note hindurch mit wahrer Lust weilen, oder ein Farbenspiel von Selbstlauten herausbringen, in dem alle 5 Vokale sammt ihren Schattirungen durcheinander schillern. Wenn *Hiller* lehrt: „Die Diphthonge können und müssen getrennt werden, z. B. Wa-ise, Gla-u-be“ u. s. f., so ist diese, jetzt unter den besseren Lehrern allgemein übliche, Lehre nur bedingt richtig und anwendbar, wie wir schon früher nachwiesen. Die Stimme soll allerdings auf dem ersten guten Vokale fast die ganze Dauer der Note hindurch weilen, insofern trennt man also die beiden Vokale für einige

Zeit; dagegen darf im letzten Momente nicht der zweite Vokal, sondern es muss der Zusammenklang beider Vokale hörbar werden, also um bei *Hiller's* Beispielen stehen zu bleiben, nicht das *i* und *u*, in den Worten Waise und Glaube, nachträglich vernommen werden, sondern der Zusammenklang *ai* und *au*. Hätten wir Worte, in denen solche Diphthonge vorkommen, ganz schnell auf kurzen Noten auszusprechen, z. B.




so würden wir in diesem Falle den Doppelvokal ganz wie in der gewöhnlichen Rede zu behandeln, d. h. beide Vokale gleichzeitig auszusprechen im Stande sein. Auf diese Erfahrung gestützt, brauchen wir uns nur die längere Note so eingetheilt zu denken, dass ihr grösster Theil dem Vokale *a* gehört, das letzte Sechszehntheil ihrer Geltung aber uns eben den Moment bietet, wo es möglich wird, den Diphthong auf einmal auszusprechen*). Setzen wir zu grösserer Deutlichkeit einige von den Beispielen 132—136 noch einmal hierher mit der Angabe der Art und Weise, wie die gesammte Aussprache in ihnen zu behandeln ist:







Wir haben, wie ersichtlich, die beiden Zweiviertelnoten im Beispiel 137) so getheilt, dass sieben Sechszehntheile ihrer Dauer auf dem reinen Vokale *a*, das achte Sechszehntheil dagegen nicht auf *u* (wie die meisten Schulen lehren), sondern auf *au* ausgesprochen wird, gleich als ob in diesem Mo-

---

*) *Merkel* sagt: „Wird dem *ai* beim Gesange ein grösserer Zeitwerth als $\frac{3}{8}$ Sekunde gegeben, so wird er in *a-i* zerlegt; dasselbe gilt auch von den übrigen mit *a* anlautenden Diphthongen.

mente erst die (in der Kürze mögliche) Aussprache des ganzen Diphthonges verlangt würde. Der Einzelvokal, wir wiederholen es, muss am Schlusse ganz unmerklich in den jedesmaligen Doppelvokal (Zusammenklang) übergehen*). Diesen Uebergang haben wir durch unsere Bindebogen von einem *a* zum andern auszudrücken versucht.

Auch die Umlaute *ä*, *ö* und *ü* verlangen ihre gehörige Uebung, indem sie recht eigentlich die Mischlaute, die Uebergangsstufen zwischen den Tonfarben der einzelnen Vokale bilden. Die Erhebung des Zungenrückens, die sich zu der Stellung aller Mundtheile beim *a*, *o* und *u* in solcher Weise gesellt, wie sie der Vokal *e* mit sich bringt, ist, wie wir wissen, eben das unterscheidende Merkmal der Umlaute von ihren Selbstlauten. Der Schüler hüte sich jedoch davor, die Zunge zu sehr zu erheben, etwa wie es beim *i* geschehen muss, sonst wird er leicht in den Fehler verfallen, in folgender unausstehlicher Art die Umlaute auszusprechen: „Thrä-**i**-nen“ statt Thränen, „Höh-**j**-e“ statt Höhe und „Müh-**j**-e“ statt Mühe zu singen.

Mit der zunehmenden Sicherheit und Geschicklichkeit der Aussprache des Schülers in vokalreichen Worten, gehe der Lehrer nun zu schwierigern Aufgaben fort, indem er die

**Konsonantenanhäufung**

nicht mehr meidet, sondern von den leichteren Gruppirungen

*) *Merkel* bemerkt in seiner verdienstvollen Anthropophonik in Betreff der Schreibweise unserer Diphthonge Folgendes: „Nirgends weicht die Schrift so arg von der Natur ab, als beim Diphthong *ai*. Alle Welt schreibt nämlich *ei*, und doch wird er in der Wirklichkeit durchaus nicht *ei*, sondern allemal *ai* ausgesprochen. Man bringt, wenn man das sogenannte *ei* aussprechen will, seine Sprachorgane nicht etwa in die Lage und Stellung, wie sie für *e*, sondern fast ganz in die, wie sie für *a* bestimmt ist, und aus dieser *A*-Lage bewegt man sich fast unverweilt in die *I*-Lage hinüber. Auf diesem Wege müssen die Sprachorgane allerdings durch die *E*-Lage passiren, allein da sie darauf nicht verweilen, kommt der *E*-Laut durchaus nicht zur Geltung, sondern man hört nichts als einen Laut, der mit *A* ansetzt oder anlautet und in *I* absetzt oder auslautet. — Ebenso ist *aü* an die Stelle von *eu* zu setzen, *äu* ist ganz falsch; denn die Organe bewegen sich bei diesem Diphthonge in mehr oder weniger raschem Tempo aus der *A*-Lage in die *Ü*-Lage.“

ausgehend, mehr und mehr die schwierigsten und komplizirtesten in den Kreis seiner Uebungen zieht. Er lasse zunächst die Belautung des ersten von zwei gleichen Konsonanten üben, von denen der eine eine Silbe endigt, der andere die nächste anfängt, damit der Schüler sich zeitig daran gewöhne, solche Verdoppelung hör- und bemerkbar zu machen. Z. B:



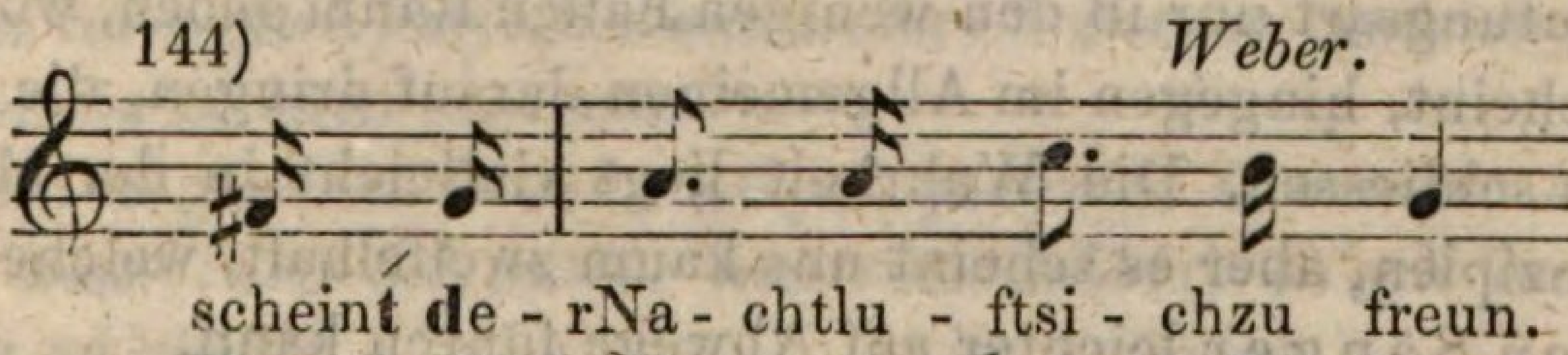

Die Stimme muss in solchen Fällen, wie wir S. 92 bemerkten, ausnahmsweise einen Augenblick durch ein ganz kurzes Verweilen auf dem ersten Konsonanten und dessen Abschluss, bevor die Artikulation des zweiten gleichen erfolgt, in ihrem Klange unterbrochen werden. Man lässt mit einem Worte der ersten Silbe ihren Schlusskonsonanten, um die nächste mit dem gleichen zweiten zu beginnen und so den doppelten Mitlaut zu Gehör zu bringen*). Sonst ist, wie wir wissen, jede Silbe mit einem Vokale zu schliessen, indem man die etwaigen Konsonanten zum Anfange der nächsten Silbe mit hinübernimmt, sobald eben eine weitere folgt und nicht eine Pause eintritt oder zum Athmen abgesetzt werden muss,

---

*) Derselbe Fall findet statt, wenn sich je zwei Konsonanten zusammen am Schlusse einer und am Anfang der zweiten Silbe wiederholen oder auch wenn *d* und *t*, oder *b* und *p* in ähnlicher Weise zusammentreffen.

Z. B.



wobei natürlich die Endkonsonanten vorher deutlich artikulirt werden müssen *).

Diese Art der Silbenverbindung erfordert nun bei Weitem am Meisten Uebung, und der Lehrer sei erfinderisch im Auswählen schwerer Stellen mit bedeutenden Konsonantenanhäufungen, um die Schnellkraft und Bestimmtheit in den Verrichtungen der Mundtheile mehr und mehr zu fördern und zu bilden, die dem deutschen Sänger ganz besonders nöthig ist. In den folgenden Beispielen:

145) *Schubert.*




146) *Weber.*




begegnen wir einem grossen Reichthum von Konsonanten, die namentlich im *Weber*'schen Beispiele in solcher Weise gehäuft erscheinen, dass ihre schnelle Artikulation, zumal auf so kurzen Noten, recht bedeutende Schwierigkeiten mit sich bringt. Gleichwohl müssen dieselben überwindbar sein und überwunden werden. Man kann dies um so eher vom Deutschen verlangen, als ein Franzose und eine Schwedin, *Roger* und *Jenny Lind*, ihm ein beschämendes Beispiel der vollkommensten Deutlichkeit der Aussprache im Gesange mit deutschen Worten ge-

*) *Garcia* dehnt diese Regel der Belautung im Italienischen überhaupt auf alle Begegnungen von Konsonanten aus, indem er sagt: „*En Italien toutes les fois que l'on doit articuler plus d'une consonne, soit qu'une même consonne se trouve répétée, ou qu'il y ait rencontre des consonnes differentes, on sépare les consonnes par un appui qui sert à préparer la seconde.*" — Wir, die wir gewiss der Deutlichkeit der Aussprache das Wort reden, glauben unsere Absicht sicherer dadurch zu erreichen, dass wir dieser Belautungsart nur in den wenigen Fällen Raum geben, wo sie unvermeidlich scheint, hingegen im Allgemeinen darauf dringen, die Silben mit Vokalen zu schliessen. Die Wahrheit liegt vielleicht in der Mitte dieser beiden Prinzipien, aber es scheint uns kaum zweifelhaft, welche Lehre den deutschen Sänger leichter auf Abwege führen kann.

geben haben. Wir sagen beschämend, weil auf nicht wenigen Theatern und in nicht wenigen Konzertsälen die neben diesen ausländischen Sängern wirkenden deutschen Künstler für die Zuhörer völlig unverständlich blieben, während bei *Roger* und der *Lind* keine Silbe verloren ging. Es ist und bleibt deshalb eine wohlfeile Ausrede, zu sagen, die deutsche Sprache sei so unmelodisch und unsangbar, dass man von Sängern eine stets verständliche Aussprache gar nicht verlanlangen könne. Sie will eben nur mit eisernem Fleisse und grösster Sorgfalt geübt und erlernt sein, indem man alle Schwierigkeiten erst beim blossen Sprechen zu überwinden bemüht ist, alsdann aber die störendsten Anhäufungen der Konsonanten auch beim Gesange einführt und so oft übt und wieder übt, bis sie gar nicht mehr hinderlich erscheinen. Die Deutlichkeit der Aussprache darf jedoch nie auf Kosten der Tonschönheit erstrebt werden, da der Gesang sonst in ein musikalisches *Parlando* ausartet, was höchstens in mancher Art des Rezitatives und in der *Opera buffa* am Platze sein dürfte, in der Kantilene aber gerade zu unausstehlich wirkt. Der Lehrer halte also den Schüler von solchen Verirrungen ferne und zeige ihm durch seinen eigenen Vortrag, wie man Schönheit des Tones und Fluss der Gesangsmelodie mit höchster Bestimmtheit und Deutlichkeit der Aussprache paaren könne*).

Der Schüler aber lese oft und immer auf's Neue unsere Darstellung der Fehler der Aussprache (S. 93 u. ff.) durch, und prüfe sich gewissenhaft bei seinen Privatstudien, ob er nicht in den einen oder andern dieser Fehler verfällt, damit er auch eine Selbstkritik üben lerne und nicht immer von dem Urtheile Anderer in dieser Beziehung abhängig bleibe. Im An-

*) Die Nothwendigkeit eines guten Vorbildes, das der Gesangschüler vor Allem in seinem Lehrer zu suchen berechtigt ist, erkannten die älteren Meister übereinstimmend an. So sagt *Benelli:* „*Un maestro privo di voce e di maniera, come potrà mai insegnare e fare il maestro di canto, come correggere i difetti d'uno scolare? Per un cantante è necessario un maestro, che sii buon cantante.*"

*Mancini* in gleicher Weise: „*Ogni qualvolta il maestro abbia esercitata per se stesso l'arte del canto, non v'ha dubbio, ch'egli sarà in grado d'insegnare ad altri.*"

fange wird es, wie wir schon früher bemerkten, gut und nothwendig sein, sich gerade in Betreff der Aussprache bei einem Freunde zu befragen, ob dieser jedes Wort verstehe u. s. w., doch muss der Schüler endlich mehr und mehr selbstständig zu werden trachten.

Dass bei allen solchen Beispielen auch

**der prosodische Accent**

der Worte aufs Gewissenhafteste berücksichtigt werden muss, liegt in der Natur der Sache; wir wollen ja eben auf eine vollkommene Aussprache hinarbeiten, es muss also jedem kleinsten Worte auch in Hinsicht auf seine sprachliche Betonung sein Recht werden. In einem zweisilbigen Worte muss eine Silbe nothwendig einen Accent vor der andern voraus haben, derselbe kann aber von den Gesetzen der Sprache der ersten oder auch der zweiten Silbe zugetheilt werden, z. B. all**ein**, Gef**ühl**, erk**annt**, Tyr**ann**, sind Worte, die den Accent auf der zweiten, — **Va**ter, **schwei**ge, **Lie**be, **Au**en, **Freu**de, sind Worte, die den Accent auf der ersten Silbe haben.

Die ersteren Worte, bei denen eine kurze Silbe der langen vorangeht (◡ —) heissen *Jamben*, während die mit der langen Silbe beginnenden Worte, denen eine kurze nachfolgt (— ◡) *Trochäen* genannt werden. Natürlich wird ein guter Tondichter die metrische Länge oder Kürze der Silbe der Textworte dergestalt beachten, dass er die betonten Silben auf gute Takttheile bringt und umgekehrt, dass mit einem Worte der musikalische Accent dem prosodischen (oder sprachlichen) entspricht. Indessen giebt es leider (vgl. S 97) der Fälle genug, wo dies nicht geschehen oder durch die Schuld des Uebersetzers versäumt worden ist. Deshalb wird der verständige Lehrer sowohl in der Auswahl seiner Beispiele (und wenn es sich nur um wenige Silben handelte), aus Liedern oder Opernarien u. s. w., als auch ganz besonders in der Erfindung und Aufstellung eigener kurzer Beispiele sorgfältig alle fehlerhaften Betonungen zu meiden wissen und dem Schüler lauter Musterbeispiele der Accentuation zur Uebung geben,

damit dessen Ohr für den richtigen Tonfall der Silben und Worte bei Zeiten geschärft und ausgebildet werde. Z. B.

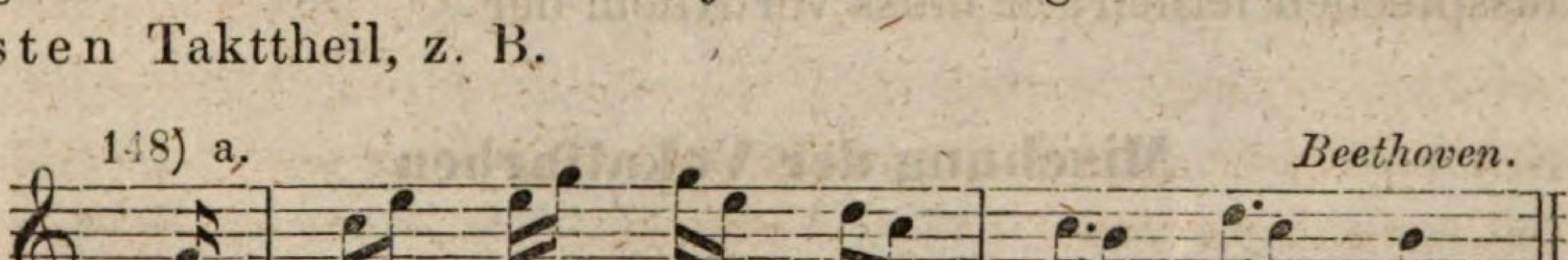
147) *Spohr.*



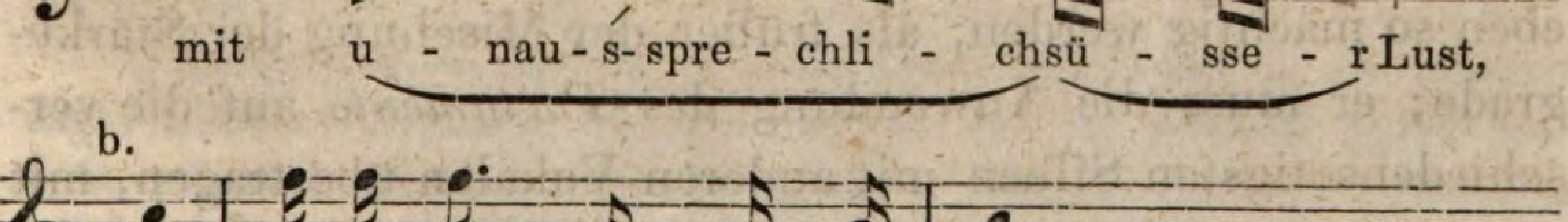

Hier ist ein Beispiel vortrefflicher Uebereinstimmung zwischen prosodischer und musikalischer Accentuation, indem die kurzen Silben erstlich durchgehends auf schwachen, die langen, betonten Silben auf den guten Takttheilen ruhen, ausserdem aber selbst die metrische Form des *Jambus* (◡ —) durch die den accentuirten Silben beigegebenen Punkte und den dadurch verringerten Zeitwerth der kurzen Silben, in der Musik vollständig wiedergegeben wurde. Dadurch, dass die Sprünge der Quarte, Quinte und Sexte gleichfalls mit den betonten Silben nach oben, zu den unbetonten zurück nach unten erfolgen, wird unser Beispiel nach allen Seiten hin den Anforderungen sprachlich musikalischer Deklamation gerecht, ein Vorzug, der überhaupt allen Kompositionen *Spohr*'s nachgerühmt werden muss.

Natürlich lässt sich aber nicht immer ein solches detaillirtes Anschliessen an die Textworte erreichen, da namentlich die vielen langen Worte, die nichtsdestoweniger nur eine eigentliche Betonung erhalten, im Takte oft so untergebracht werden müssen, dass eine der unbetonten Silben auf einen guten Takttheil fallen muss, ja zuweilen sogar auf den schwersten Takttheil, z. B.

148) a. *Beethoven.*




b.




Sowohl bei *a)* als bei *b)* fällt die kurze Silbe „un" auf den schwersten Takttheil, während die im Worte „unaussprech-

lich" sprachlich betonte dritte Silbe, bei *a*) dem dritten Achtel, bei *b*) dem zweiten Achtel des $\frac{3}{4}$ Taktes zugetheilt ist. Und gleichwohl, wie unendlich schön ist die Accentuation dieses Wortes musikalisch wiedergegeben! Die in Terzen emporsteigende Melodie (bei *a*) erreicht da ihren Höhepunkt und kehrt sofort zur Tiefe zurück, wo der prosodische Accent des Wortes eintritt; dadurch wird die scheinbare Bevorzugung der kurzen auf den Niederschlag fallenden Silbe gänzlich aufgehoben und die ganze Gewalt des Gefühles konzentrirt sich auf der sprachlich betonten dritten Silbe. Bei *b*) aber, wo diese Steigerung der Melodie fehlt, wird durch die synkopische Fortschreitung der Accent dem ersten Achtel entzogen und in grösster Stärke dem zweiten Achtel (dem leichten Taktgliede) aufgebürdet, so dass das Textwort wieder eine neue, nicht minder grosse Bedeutsamkeit der Accentuation erhält.

Doch wir verirren uns in das Gebiet der Vortragslehre und brechen deshalb hier ab, nur das Eine noch hinzufügend, dass der Sänger das letzte Textwort (Beispiel *b*) „süsser," wo ihm zwei auf gleicher Stufe stehende Töne, gleicher taktlicher Geltung begegnen, natürlich so aussprechen muss, dass das erste Sechszehntheil den grösseren, d. h. sprachlichen Accent erhalte.

Wir können nun unsere Studien der Aussprache mehr und mehr nach allen Seiten hin ausdehnen und nutzbar machen. Der Schüler muss dieselben Silben und Worte im *Piano*, *Mezzoforte* und *Forte* mit gleicher Sicherheit und Geschicklichkeit aussprechen lernen; er muss vor Allem der

## Mischung der Vokalfarben

eben so mächtig werden, als früher der Mischung der Stärkegrade; er muss die Anwendung des *Portamento* auf die verschiedenartigsten Silben mit anderen Vokalen übertragen, mit einem Worte, aller der Fertigkeiten im Gebrauche mit Worten Herr werden, die er bisher auf den blossen Vokalen erlernt und sich zu eigen gemacht hat. Widmen wir diesen Punkten noch eine eingehende Besprechung:

Wenn von Kraft, Nüancirung, Färbung des Tones die Rede ist, so wird es sich allemal um die Behandlung der Vokale handeln, da die Konsonanten keinen Ton geben, denselben vielmehr nur mehr oder weniger unterbrechen und verzögern können. Gehen wir also noch einmal auf die Vokale zurück, um die Mischung der Tonfarben an ihnen zu studiren. — Wir gaben dem Schüler im Anfange ein mittelhelles *a* zur Benutzung und hielten ihn später bei der Hinzunahme des *o* und der übrigen Vokale zu einer offenen Aussprache aller Vokale an, da diese die Tonschönheit wesentlich fördert und am Besten vor den Klangfehlern bewahrt, die der Schüler sich gar so leicht, gerade bei den ungünstigeren und geschlossenen Vokalen zu eigen macht. Die Behandlung der Aussprache fällt so wesentlich mit der Tonbildung zusammen, dass der Schüler bei unrichtiger Anleitung leicht Alles gefährden kann, was er beim bisherigen Vokalisiren auf *a* und *o* gewonnen und mit grösster Mühe erkämpft hat.

Es handelt sich hier um die Verschiedenheit des Charakters des Tones bei heller Klangfarbe des Vokales und bei dunklerer Vokalisation. *Garcia* hat zuerst diesen beiden *timbres* der Stimme, dem *timbre clair* und *timbre sombre* eine sehr eingehende Besprechung gewidmet, die vielleicht, weil sie zu sehr vom physiologischen Standpunkte ausging, vielleicht auch weil sie zu umständlich und weitschweifig erschien, vielfach missverstanden und lebhaft bekämpft wurde*).

Das Wahre liegt hier, wie fast überall in der Mitte. Der Sänger muss eben beide Arten der Vokalisation in seiner Gewalt haben, ohne im Zu-Hellsingen noch auch im Zu-Dunkelsingen zu übertreiben. Eine mittelhelle Vokalfarbe war es, bei der wir von den Studien ausgingen, dieser ent-

*) Besonders von *Stéphen de la Madelaine* und *Panseron*. Der Letztere sagt: „*Plusieurs Italiens trouvent une voix que l'on pourrait appeler sombrée, cette voix est assez facile à acquérir; mais je trouve qu'il faut trop rétrécir le larynx pour l'obtenir, ce qui fait que souvent elle provient de gorge. Je préfère la voix naturelle, que donne l'a bien ouvert et non l'o.*“ *Panseron* thut hier den Italienern Unrecht; denn sie gerade sind es, die dem Gebrauche einer durchgängig hellen, ja zuweilen übertrieben hellen Vokalfärbung des *a* u. s. w. das Wort reden.

spricht eine mittlere Weite der Mund- und Schlundöffnung*); reissen wir den Mund übertrieben auf, so wird der Schlund dadurch in gleichem Maasse verengt und zusammengezogen und die Vokalisation ist eine grell helle, fast schreiende, wird dagegen die Mundöffnung etwas verkleinert und der Schlund dadurch gleichzeitig erweitert, so gewinnt der Ton ein dunkleres Kolorit, das, bis zum Uebermaass gesteigert, zum Dumpfen und Farblosen führt und die Stimme endlich ganz erlöschen lässt.

---

*) Man vergleiche hierzu den Ausspruch von *Schwarz* in der Anmerkung auf S. 290. In der durch die tägliche Erfahrung längst bewiesenen und anerkannten Thatsache, dass eine Erweiterung des Schlundes zur dunklen, eine Verengung zur hellen Klangfarbe der Vokale führt und dass der verschiedene Grad der Mundöffnung mit den Bewegungen des Schlundes in umgekehrtem Verhältnisse stehe, stimmen natürlich auch die übrigen Lehrer, *Garcia* und Andere, mit *Schwarz* überein. Dagegen steht *Schwarz* mit seiner Behauptung, dass der Kehlkopf beim Singen eine unverändert gleiche, ruhige und feste Stellung einnehmen müsse, allerdings in direktem Widerspruche mit der Ansicht aller bisherigen Tonlehrer. *Garcia* (wir erwähnen gerade dieses Autors, weil er die Theorie der beiden *Timbres* ganz von der physiologischen Seite behandelt) lehrt, dass sich beim hellen Klange die beiden Organe, Gaumensegel und Zunge durch die Hebung des Kehlkopfes einander sehr nähern und so die Schlundhöhle verengen und verkürzen, beim dunkeln Klange hingegen das Gaumensegel sich erhebe und der Kehlkopf durch seine Senkung die Schlundhöhle erweitere und vergrössere. „Die geringste Modifikation des *Timbre,*“ sagt *Garcia*, „bringt unfehlbar eine Veränderung in der Stellung des Kehlkopfes mit sich, er nimmt eine höhere oder tiefere Stellung ein, je nachdem das Klanggepräge hell oder dunkel ist.“

Wir fühlen uns um so weniger berufen, zu entscheiden, wer hier im Rechte ist, als *Dr. Homeyer* in seinem, dem trefflichen Buche des *Dr. Schwarz* beigegebenen Vorworte sagt, dass dieser (*Schwarz*) mit seinem Gesangsysteme ein Gebiet betreten habe, wo nur der Anatomie und Physiologie das Richteramt zustehe. Dagegen führen wir eine Stelle aus dem Berichte des Herrn *Dutrochet* (in der Sitzung der Akademie der Wissenschaften in Paris, am 12. April 1841) über die Theorie *Garcia's* an, welche besagt: „Wir sahen den Kehlkopf, welcher für das Hervorbringen des Tones in hellem Klanggepräge hochgestellt war, sich bedeutend senken, um dieselbe Note in dunklem Klanggepräge zu erzeugen. Wir konnten mit Auge und Finger diesem Heben und Sinken des Kehlkopfes folgen.“

Eine ähnliche Theorie war auch von *Diday* und *Pétrequin* früher schon aufgestellt, doch nur auf das Brustregister beschränkt worden, während

Unser Schüler wird also zunächst die Aufgabe bekommen, ein *a* mit verschiedener, aber während der Dauer des Tones unverändert beizubehaltender, Mundöffnung zu studiren. Wenn die Mundwinkel gehörig von einander entfernt sind, d. h. der Mund mehr zur Seite, als nach oben weit geöffnet wird, so ist ein ganz helles *a* erzielt, das auf allen Tönen und in allen Lagen der Stimme dasselbe *a* bleibt, sobald in der Lage aller Mundtheile keine Veränderung eintritt. Die Stimme bekommt dadurch viel Glanz und Tragweite. Je runder die Mundstellung wird und je kleiner in selbem Maasse, desto dunkler wird die Klangfarbe des *a* werden, sie nähert sich mehr und mehr dem *o*; es giebt hier wieder viele Abstufungen, von denen aber eine jede festgehalten werden kann, sobald die Mundöffnung genau dieselbe bleibt. Die Sache würde einem einigermaassen geübten Schüler, der die Stellung seines Mundes beherrschen gelernt hat, sehr wenig Mühe machen, wenn es sich nicht eben um die Ausdehnung einer gleich hellen oder gleich dunkeln Vokalisation über den ganzen Umfang der Stimme handelte. Hier tritt ihm aber die natürliche Neigung des Organes (vgl. S. 289 u. ff.) oft sehr hinderlich in den Weg. Die eine Stimme scheint in der Tiefe durchaus keine helle Klangfarbe, eine andere keine solche in der Höhe annehmen zu können, und umgekehrt. Ausserdem hat das Register der Brust- und das der Kopfstimme wiederum seine besondere, ihm von Natur eigene helle oder dunklere Färbung im Klange. Daher kommt es, dass es dem Schüler wohl auf seinen mittleren Tönen schnell geläufig werden wird, beliebig in heller oder dunkler (gleichmässig fortgehaltener) Vokalfarbe zu singen; dagegen in der Tiefe z. B. sich die Neigung zu kleinerer Mundöffnung

---

*Garcia* auch im *Falsett* dieselbe Theorie der Klangfarben und der veränderten Stellung des Kehlkopfes annimmt. — Unserer besten Ueberzeugung nach haben die Versuche an todten ausgeschnittenen Kehlköpfen nichts unbedingt Zuverlässiges und Maassgebendes, und wenn *Schwarz* sagt: „Nehmen wir einen todten Kehlkopf und befestigen dessen hintern Theil auf ein Brettchen in der Art, dass der Kehlkopf nicht mehr von dieser Stelle weichen kann," so bleibt immer noch die Art der freien, ungehinderten Thätigkeit des lebendigen Kehlkopfs zu enträthseln und zu erklären.

in der Höhe zu weiterer, oftmals sehr gebieterisch geltend machen und so die *Timbres* verändern und verwischen wird, während wir ihre Beibehaltung verlangen.

Indessen haben wir auch für diesen Fall schon gehörig vorgebaut; wir haben eben eine mittelhelle Vokalfarbe des *a* schon bei allen früheren Studien verlangt und mit dieser eine mittlere Oeffnung des Mundes in Verbindung gebracht; wir haben ausserdem die verschiedenen Vokale *o*, *e*, ausnahmsweise auch *i* und *u*, mit unverändert gleicher Mundstellung üben lassen — dies Alles muss unserm Schüler die Annahme einer modifizirten, bald engeren und runderen, bald weiteren und breiteren Mundstellung sehr erleichtern und ihm so auch zu dem Besitz einer ebenmässig gleichen, helleren, mittleren und dunkleren Tonfärbung verhelfen, die er nach seinem Willen annehmen und beibehalten kann. Er mache also seine Studien wiederum erst auf einzelnen Tönen, dann auf Tonreihen; zuerst auf einem recht hellen, sodann auf einem ganz dunkeln *a*. Vom *a* gehe er zum *o* über und wiederhole die Studien in derselben Weise. Je heller das *o* klingen soll, je mehr nähert sich die Mundstellung der des mittelhellen *a*, und in demselben Maasse erscheint das *o* als *oa* (während früher das dunklere *a* als *ao* erschien); je dunkler man das *o* färben will, desto mehr treten die Lippen an einander, der Schlund wird sehr weit und es erscheint ein *ou*, ja fast *u*. Mit dem letzteren Vokale, der den höchsten Grad dunkler Vokalfarbe bezeichnet, aber auch wieder heller gefasst werden kann, wenn man die Lippen weiter auseinandergiebt und sich mehr der Mundstellung des *uo* nähert, schliessen unsere Uebungen der Tonfärbung von *a* über *o* auf *u* und zurück. Die Vokale *e* und *i* nehmen eine Mittelstufe ein. Je heller das *e* gesprochen oder gesungen wird, desto ähnlicher wird es dem *i*, während das geschlossene, gedehnte *i* eben keine weitere Anlehnung an andere Vokale zulässt, dagegen, wenn es dunkler gesprochen wird, dem Umlaute *ü* ebenso zuneigt, als das dunklere *e* dem *ä*, oder (bei runderer Mundstellung) dem *ö* sich nähert. Beim *e* und *i* wird es sich mehr um die Ermöglichung des

offenen und geschlossenen Vokalklanges handeln, als um die Modifikation der Vokalfarbe in viele Uebergangsstufen, wie dies beim *a* und *o*, weniger beim *u*, der Fall ist; deshalb stellten wir eben die Vokale *e* und *i* als einer Mittelstufe angehörig auf. Immerhin mag man auch bei diesen Vokalen, besonders beim *e*, Studien des Aushaltens von Tönen und Tonreihen bei verschiedener Weite des Mundes versuchen; natürlich so, dass die jedesmalige Mundstellung von Anfang bis Ende fest beibehalten werden muss.

Es ist ja ohnehin nur unsere Absicht, das Organ den verschiedenen Tonfarben zugänglich zu machen, wie sie der dem Charakter der Tonstücke entsprechende Ausdruck späterhin nothwendig erfordert. Welche Farbe die schönere sei, die helle, glänzende, oder dunkele, sonore und voluminöse, das hängt eben einzig und allein davon ab, zu welchem Zwecke die eine oder andere angewandt wird. Die Verschmelzung beider Extreme zum schönen *chiaro-scuro* (Hell-dunkel) wird jedenfalls auf die Dauer den grössten Reiz des Gesanges ausmachen, wenn auch ein grelles Licht oftmals ebenso wirksam und berechtigt sein mag, als ein tiefer Schatten*). Davon mehr in der Vortragslehre!

Ist unser Schüler dahin gelangt, die verschiedenen Ton- und Vokalfarben nach Belieben gleichmässig beibehalten, auf das Aushalten eines langen Tones oder einer Passage ausdehnen zu können — d. h. der Kunst mächtig geworden, mit jeder be-

---

*) Wir schlossen die Uebung der Farbenextreme in der Vokalisation ganz von unsern Studien aus, weil sie sehr leicht auf Abwege führen. Es dürfte in jedem Falle — wollte man der dunklen oder hellen Tongebung im Anfange ein Feld einräumen — gerathener sein, zu etwas dunklerer Vokalisation anzuhalten, als zu der grellen, hellen, die das Organ sehr anstrengt und ermüdet, auch mannichfache Klangfehler durch die zu grosse Verengung des Schlundes herbeiführt. Ebenso verkehrt ist aber das Verfahren derjenigen *Maestri*, die den Schüler anfangs auf *ö* und *ü* heulen lassen und ihm so von vorn herein die ganze Vokalisation und Mundstellung verderben. Wenn es dem Deutschen im Allgemeinen eigen ist, dunkler zu vokalisiren (vergl. S. 289), so muss doch während der Studienzeit eine mittelhelle, späterhin auch eine ganz helle Vokalfärbung gerade deshalb ermöglicht werden, damit die Stimme jedes Ausdruckes fähig werde.

liebigen Oeffnungsweite und Stellung des Mundes eine Zeit lang unverändert fortsingen zu können, so wird es unsere Aufgabe sein, ihn den schnellen Uebergang aus der einen in die andere Tonfarbe, die geschickte Mischung seiner Farben üben und erlernen zu lassen*).

Aus dem bisher Erörterten geht die Art und Weise solcher Mischung leicht hervor. Wir gestatten dem Schüler einen Ton mit fast geschlossenem Munde in dunkelster Farbe anzusingen, lassen ihn sodann im *Crescendo* den Mund mehr und mehr öffnen und zugleich in die hellere, beim *Fortissimo* aber bei weitester Mundöffnung in die hellste Vokalfarbe des *a* übergehen. Umgekehrt fange er in hellstem *Timbre* den Ton stark an und kehre mit abnehmender Tonkraft und mehr und mehr geschlossenem Munde in die dunkelste Klangfarbe im *Pianissimo* zurück. Er vereinige schliesslich diese beiden getrennten Uebungen zu einer *Messa di voce* in einem Athem in der gleichen (eben beschriebenen) Weise der ab- und zunehmenden Tonkraft, mit gleichzeitig aus dem tiefsten Schatten in das hellste Licht der Farbe übergehender und zum Dunkel zurückkehrender Vokalisation. Dieselbe Uebung mag auch auf einer grösseren auf- und absteigenden Tonreihe wiederholt werden, wobei der wechselnde, und doch momentan weilende, dunklere und hellere Vokalklang gerade durch die grössere Zahl von Tönen vielleicht noch mannichfacher und deutlicher erscheint. Endlich werde auch der umgekehrte Weg eingeschlagen, d. h. der Ton in der Tiefe im hellsten Timbre, mit weiter Mundöffnung angesungen, alsdann mehr und mehr während des *Crescendo* in eine dunklere Farbe zu führen gesucht, und endlich in das dunkelste Timbre, beim *Fortissimo* und noch mehr geschlossener runder Mundöffnung, hinübergeleitet. Beim *Decrescendo* werde ähnlich vom Dunkel zur hellsten Farbe zurückgegangen und diese zweifache Uebung schliesslich in der *Messa di voce* vereinigt, auf einem Tone und einer Reihe von Tönen studirt.

---

*) Es ist damit nicht die verrückte Manier einiger Lehrer gemeint, die ihre Schülerinnen stundenlang hintereinander *a e i o u* singen lassen, weil sie von *Jenny Lind* gehört haben wollen, das sei des Pudels Kern bei der Aussprache!

Also:

149) a.




dunkelstes **a**, helleres, ganz helles, dunkles, ganz dunkles *a*.
engerunde Mundstellung, weitere, breite offene, engere, engste Mundst.

b.




hellstes, dunkleres, dunkelstes, helleres, hellstes *a*.
weite, engere, ganz enge, breitere, breiteste Mundstellung.

Solche Studien, die eine nichts weniger als schöne Tonwirkung machen, haben natürlich rein den technischen Zweck: für die feinste Nüancirung, Mischung und Abdämpfung der mannichfachen Tonfarben geschickt zu machen; eine ähnliche *Messa di voce* im Gesange anzubringen, wäre wohl das *non plus ultra* von Geschmacklosigkeit. Dagegen wird der oft sehr ausgesprochenen Neigung einzelner Stimmen, nur in bestimmteren Lagen in heller, in anderen in dunkler Vokalfarbe zu singen, durch diese Uebungen entgegengearbeitet. Der Schüler muss die Möglichkeit gewinnen, in jeder Lage von jedem Tonkolorit Gebrauch machen zu können; was er später will, das ist eine andere Frage. Das Organ muss bis zu einem gewissen Grade vielseitig ausgebildet werden, die innerste Eigenthümlichkeit wird dadurch keineswegs aufgehoben, nur vor Einseitigkeit bewahrt.

Hat der Sänger sich durch vielfache und eifrige Uebungen fähig gemacht, jeden beliebigen Grad der Mund- und Schlundweite anzunehmen, so weiss er ganz genau, wie ein Ton bis zu einem gewissen Grade hell zu erzeugen ist; wie er endlich bis zur äussersten Helle gebracht werden kann; nicht minder wie durch Erweiterung und Ausdehnung des Schlundes ein immer dunkleres, endlich das dunkelste Timbre des Vokales und Tonklanges bewerkstelligt wird*). Es hängt alsdann

*) Wenn wir S. 35 bei der Verwerfung der widerlichen modernen Manier, die tiefen Töne weiblicher Stimmen mit herabgezwängtem Kehlkopf und gewaltsam verengtem Schlunde zu singen, von einer dun-

von seinem Willen ab, eine mittelhelle oder die seinem natürlichen Gefühle, seiner Individualität mehr zusagende dunklere Vokalisation oft und meistentheils anzuwenden und alle zu grellen und zu dumpfen Töne zu meiden, — ist er doch im Stande, von jedem Tonmittel für seine Zwecke Gebrauch zu machen.

Aehnliche Studien der Mischung der Tonfarben mögen auch auf *o* versucht werden, indem man vom hellsten *o* (*a͡o*) in ein dunkleres *o* und so bis zum *u* fortgeht und zurück, oder auch vom dunkelsten *o* beginnt (*u͡o*) und zum hellsten, offensten *o* weiter schreitet u. s. w. Für das *e* und *i* genügt die Möglichkeit schnellen Wechsels in der offenen Vokalisation kurzer und der geschlossenen Aussprache gedehnter langer *e* und *i*, wie sie z. B. in den Worten Wĭlhĕlm, Ēmīr, u. s. w., sich vorfinden, wo wir im ersten Namen einem offenen *i* und *e*, im zweiten Worte einem geschlossenen *e* und *i* begegnen.

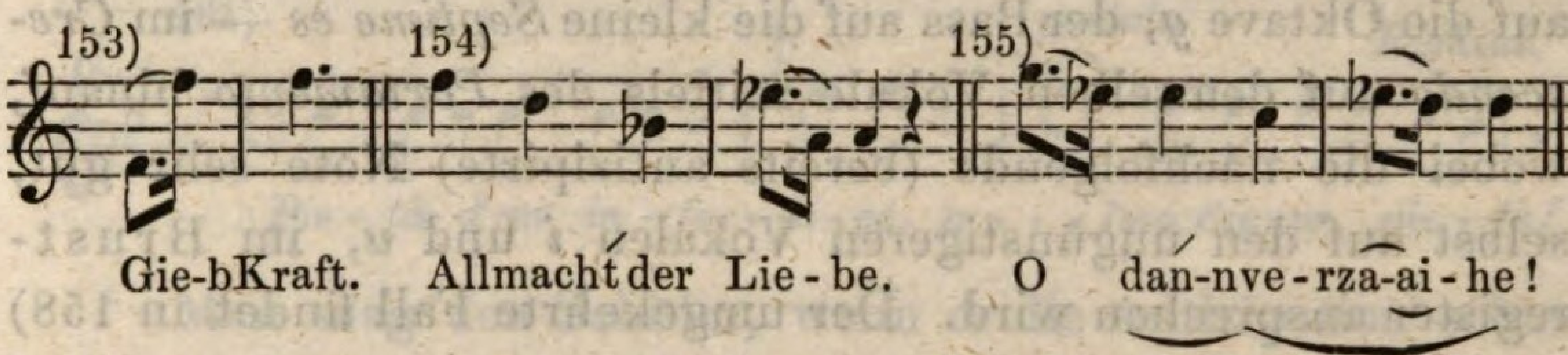
Mit allen diesen Studien arbeiten wir dem Ausdrucke, der Möglichkeit, unser Gefühl kunstgerecht in den Tönen zur Erscheinung zu bringen, entgegen; es ist noch nicht der Ausdruck selbst, sondern es sind die Mittel zum Ausdrucke, deren Erwerbung uns jetzt obliegt: die sprachlich-tonlichen Mittel, wie wir die musikalisch-tonlichen uns schon nach Kräften eigen gemacht haben und noch weiter daran arbeiten werden sie beherrschen zu lernen, wenn uns im nächsten Abschnitt der Abschluss der Technik beschäftigen wird.

---

keln Vokalisation sprachen (diese rohen Töne erscheinen allerdings eben so oft in grellster, heller Färbung), so scheint dies im Widerspruche mit der Erfahrung zu stehen, dass die grössere Enge des Schlundes zu hellerer Farbe führt, doch ist hier von einer ganz andern gewürgten Tonerzeugung die Rede, von der schon *Angermann* in seiner Lautlehre sagt: „Dieser dunkle Vokal (nämlich der durch Erweiterung des Schlundes gebildete) muss von dem, welchen der Schüler singt, wenn die kontrahirte Zungenwurzel nach hinten tritt und den Schlund verengt, verschieden sein. Derselbe darf nicht gedrückt und gewürgt sein; bei seiner Erzeugung muss der Athem frei weggehn, während er bei der Hervorbringung des andern Tones gepresst ist.“

In ähnlicher Weise wird nun auch für das *Portamento,* verbunden mit der Antizipation des Tones der zweiten Silbe auf dem Vokale der ersten, jetzt ein weites Feld der Uebung eröffnet sein, das der Lehrer nach Kräften auf alle möglichen Vokalfolgen ausdehnen mag, um eben die innige Verbindung und Verschmelzung verschiedener Vokale bei seinem Schüler zu erreichen. Auch die Diphthonge mögen mit hinzugenommen werden; z. B.




Die *Portamento* n a c h o b e n mögen (wie wir schon früher sagten) mit einem *Crescendo*, die n a c h u n t e n mit *Decrescendo* ausgeführt werden, und es ist dabei vor Allem darauf zu sehen, dass die ganze Bindungsart nichts S c h w e r f ä l l i g e s habe, vielmehr die Stimme mit Anmuth und Leichtigkeit von dem einen Tone zum andern hinaufgleite oder herabsinke. Bei unsern früheren *Portamento*studien mit kurzen Silben (S. 317) hatten wir stets einen und denselben Vokal auf beiden Tönen zu verwenden; gleichwohl machten wir schon dort auf die Vortheile aufmerksam, die das Antizipationsportament auch in Bezug auf die Beibehaltung eines und desselben Registers böte, indem die Stimme während solcher innigen Bindung und bei Vorausnahme des zweiten Tones innerhalb dieses Hinübergleitens nicht leicht in das andere Register überspringt, wenn es der Sänger nicht eben besonders darauf anlegt. Jetzt wird dieser Vortheil noch mehr ins Auge fallen, wenn z. B. der zweite höhere Ton im aufsteigenden Portament einen s c h l e c h t e r e n V o k a l hat, als der erste. Die Stimme entfaltet sich alsdann in ihrer

Schönheit auf dem besseren Vokale der ersten Silbe, begiebt sich auf diesem in die Tonhöhe der zweiten Note und sichert so die leichte Ansprache und Fortdauer des Tones in demselben Register auch auf dem ungünstigeren Vokale; z. B.




Im Beispiel 156) setzt der Tenor das *g* auf dem günstigen Vokale *a*, in 157) der Bass das *f* auf dem Vokale *o* mit Bruststimme ein und beide steigen in demselben Register — der Tenor auf die Oktave *g*, der Bass auf die kleine *Septime es* — im *Crescendo* auf demselben Vokale mittels des *Portamento* hinauf, wobei die nachfolgende (bereits antizipirte) Note sehr gut, selbst auf den ungünstigeren Vokalen *i* und *u*, im Brustregister ansprechen wird. Der umgekehrte Fall findet in 158) statt, wo der *Sopran* das *a* mit Kopfstimme einsetzt und dies Register mittels des *Portamento* im *Decrescendo* auf das *h* hinunterleitet, die beiden Schlusstöne aber gleichfalls mit Kopfstimme singt.

Wenn es eine Hauptregel bei der Ausführung des Antizipationsportamento war, der vorausgenommenen Note nur eine möglichst kurze Zeitdauer einzuräumen, so kann es doch auch Fälle geben, wo ein gedehnteres *Portamento*, eine langsamere Antizipation am Platze ist, weil der Ausdruck mehr Gewichtigkeit und Bedeutsamkeit verlangt. Jedoch muss man mit solcher Verlängerung der antizipirten Note immerhin sparsam sein, weil die Melodie sehr dadurch verändert wird. Z. B.






Wollten wir hier, um den Ruf: *Odi, mio figlio* (Höre mich, o Sohn), recht bedeutungsvoll erscheinen zu lassen, das Beispiel 159) ausführen, wie wir bei 160) angedeutet haben, so würde die nochmalige Wiederholung so gedehnter Antizipation in dem *Portamento* des dritten Taktes (bei a.) leicht sehr schleppend erscheinen, und wir würden in diesem Falle den letzten Takt lieber wie bei b. singen lassen. Im Allgemeinen lässt sich wohl annehmen, dass der Komponist mit einer so *bedeutenden Aenderung* der von ihm bestimmten taktlichen Geltung *nicht* einverstanden sein kann, und an denjenigen Stellen, wo ihm ein so langes Antizipiren der zweiten Melodienote wünschenswerth scheint, dies selbst in Noten vorschreiben wird, wie es auch sehr oft geschieht, Z. B.

161) *Righini.*

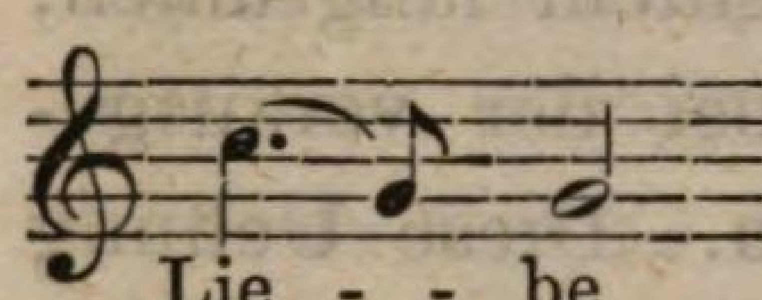



Man mag den Schüler, wenn er die Antizipation schnell ausführen gelernt hat, immerhin auch zu einem langsamen, schmelzenden *Portamento* anhalten und dabei der vorausgenommenen Note etwa ein Achtel einräumen. Diese Uebung wird weit weniger Schwierigkeit bieten, darf aber in keinem Falle der andern vorausgehen, um nicht die Gewohnheit eines trägen Antizipationsportamento beim Schüler einreissen zu lassen. Dass das *Portamento* den verschiedenartigsten Affekten und Empfindungen dienen kann, erwähnten wir schon früher (S. 114), doch ist nicht hier*), sondern in der Vortragslehre der Ort, darüber ausführlich zu sprechen.

*) Es sei uns jedoch vergönnt, schon hier episodisch ein Beispiel von der genialen Art und Weise zu geben, mit der unser verehrter Meister *Joh. Miksch* auch den mannichfachen Sinn des *Portamento* erkennen und anwenden lehrte. Wir lassen eine Lieblingsschülerin von *Miksch* reden, die gefeierte *Agnes Schebest*, die in ihrem anziehenden Buche: „Aus dem Leben einer Künstlerin" (S. 35) erzählt, wie folgt: „Es gewährte die höchste Lust, mit ihm (*Miksch*) im Reiche der Töne zu leben und den eigenen Stoff nach höheren Gesetzen zu formen. Um meine Phantasie und das Gefühl zu bilden, legte er mir die einfachsten Aufgaben vor, wie z. B. diese:

Schliesslich werden auch noch die verschiedenen Stärkegrade, Betonungsarten u. s. w. im Gesange mit den Solmisationssilben und auch auf wirklichen Textworten durchzuüben sein, wozu der Lehrer einestheils unsere Vokalisen, sodann auch leichtere, sangbare Lieder auswählen mag. Es wird bei der Hinzunahme von Liedern für's Erste immer die Hauptsache bleiben, auch hier die Technik in allen ihren Theilen üben und beherrschen zu lernen. Die Aussprache der Vokale, Umlaute, Diphthonge, Konsonanten, die reine Intonation und gute Tonbildung auf allen Vokalen, die geschickte Anwendung und Verschmelzung der Töne aus beiden Registern sind zunächst ins Auge zu fassen. Sodann ist dem Vortrage durch Studium der verschiedenen Accente, durch Beobachtung aller dynamischen Zeichen, durch Einführung des *Portamento* und der *Messa di voce* u. s. w. ein immer weiteres Feld zu eröffnen. Hat der Schüler oder die Schülerin Sinn für die Auffassung solcher Lieder, so wird sich dies sofort kund geben, man möge dieser Aeusserung der Empfindung ja nicht Einhalt thun,

---




»Hier siehst du,« sagte er, »ein paar simple Noten; singe mir nun darauf das Wort Liebe, — erst wie ein frommes Kind im Gebet, — dann wie eine hohe strenge Priesterin, — dann wie ein feuriger Held, der das Wort, sein Vaterland zu retten, einem Heere zuruft, — dann wie ein naives schelmisches Mädchen, das mit dem Worte nur tändelt und anlocken will, zuletzt aber, — weil's ihr doch so wenig ernst mit der Bedeutung desselben ist, wie ein Schmetterling, der davon fliegt.« Wie verschiedene Tonfärbung hierbei angewendet werden, wie das Vokalkolorit, die Beobachtung der Zeichen < >, alle die Schattirungen im *Portamento di voce* mit der grössten Aufmerksamkeit beobachtet werden mussten, wird Jeder begreifen, der nur ein wenig darüber nachgedacht hat, dass ,,Liebe" nicht wie ,,Diebe" gesungen werden darf. *Miksch* legte auf die richtige Behandlung und Anwendung des *Portamento* grosses Gewicht; er sagte, dass es ihm vorkomme, als höre man auf der kleinen luftigen Brücke, welche die Tonstufen aneinander bindet, die Geister der Musik mit uns flüstern. Viele Natursänger halten zwar das auch für melodischen Schmelz und rührenden Gefühlsausdruck, wenn sie in einem Qualm von überflüssiger Athemausströmung ihre Töne gemüthlich ab und auf miauzen, — eine Vortragsweise, die wohl auch ihre Liebhaber finden mag, dem Künstler indessen kein sehr nachahmungswürdiges Muster gewährt."

auch wohl Verfehltes im Ausdrucke berichtigen u. dgl. mehr, nur darf jetzt noch nicht die Forderung gefühlvoller oder gar dramatischer Auffassung den wesentlichsten Punkt bei den Uebungen der Lieder ausmachen, wie es fast immer unter völliger Vernachlässigung der technischen Seite geschieht. Der junge Sänger hat ja noch so viel mit der Anwendung alles früher Gelernten auf den Gesang mit Worten zu schaffen, dass seine Aufmerksamkeit zum grössten Theile noch der tonlichen Schönheit (wenn wir so sagen können) zugewandt bleiben wird. „Wie ist jener Ton auf der und der Silbe zu nehmen? wie komme ich über diese Konsonantenanhäufungen geschickt hinweg? wie bringe ich einen schönen Fluss in die Kantilene?" u. s. w., das werden die Fragen sein, die der Schüler sich noch vielfältig vorlegen muss, und die Punkte, denen der Lehrer seine stete Berücksichtigung zu widmen hat. Ist die Technik in jeder Beziehung so sicher und abgeschlossen, dass es keine Schwierigkeiten der Intonation, Aussprache, Registerverbindung, *Messa di voce* auch im Gesange mit Worten für den Schüler mehr giebt, dann ist es Zeit, seine ganze Aufmerksamkeit der poetischen und empfindungsvollen Wiedergabe der Lieder und grösserer Gesangsstücke zuzuwenden, das im Schüler schlummernde Gefühl zu wecken, das schon offenbare auszubilden und zu leiten, mit einem Worte, die geistige und ideale Seite des Gesanges ins Auge zu fassen, bis dahin aber begnüge man sich mit der gesanglich schönen, vollkommen korrekten und technisch tadellosen Ausführung eines Gesangstückes. Sind die Stimmmittel dem Ausdrucke nach allen Seiten hin dienstbar gemacht, so dass der Schüler gar nicht mehr darüber zu denken braucht, wie er diesen oder jenen Ton zu fassen, das eine oder andere Intervall zu intoniren, manche Silbe zu artikuliren, manche Passage auszuführen habe, dann wird der Ausdruck nicht auf sich warten lassen*), wenn der Schüler eben im Besitze derjenigen

---

*) Dass so Viele, die Gesangunterricht geben, sich (nachdem die Intervallstudien und Treffübungen, überhaupt der musikalische Theil des Studiums durchgemacht ist) sogleich auf den Ausdruck stürzen und vom Schüler

geistigen Eigenschaften ist, welche wir für den Sänger als unerlässlich bezeichneten (vgl. S. 19), d. i. eines regen Verstandes, eines tiefen Gefühles und einer lebendigen Phantasie — und diese kann ihm kein Lehrer anzaubern. Der nachfolgende letzte Abschnitt unserer praktischen Methode hat den Zweck, die Technik nach allen Seiten hin zum Abschluss zu bringen; alsdann wenden wir uns im dritten Theile unseres Buches zur Vortragslehre und zur Darlegung der Gesetze und Bedingungen für eine vollkommene und ideale Erfassung und Wiedergabe der Gesangskompositionen.

---

Feuer, Leidenschaft, tiefe Empfindung, majestätischen Stolz, glühende Liebe, heissen Schmerz, innige Hingebung, und wie die schönen Dinge alle heissen mögen, gebieterisch verlangen, ehe derselbe der Technik, der Tonbildung und Aussprache entfernt mächtig ist, ist sehr natürlich: sie haben eben von den wesentlichsten Erfordernissen und Bedingungen zum schönen Gesange, oder doch von der Art, wie solche dem Schüler eigen zu machen und von ihm zu gewinnen seien, keine Ahnung. Alle solche Dinge, wie die Beseitigung der Klangfehler, die Behandlung der Register, die Leitung der Tonbildung, die Folgerichtigkeit technischer Studien wollen eben durch langjähriges Studium, am Besten durch eigene Ausübung des Gesanges erlernt sein, ehe man sie einem Andern wieder lehren kann. Wüssten die jungen Sänger, dass es ausser musikalischer Kenntnisse und Geschmack im Vortrage, der wohl jedem gebildeten Musiker, mag er dies oder jenes Instrument behandeln, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte auch in Bezug auf Gesang geläufig sein mag, noch anderer und weit wesentlicherer Kenntnisse bedarf, um sich das Recht anzumaassen, Gesangunterricht zu geben und Stimmen für Konzert und Bühne (!) auszubilden, dann würden sie nicht immer wieder zu den Violinisten, Flötisten, Klavierspielern, Organisten oder gar Zeitungsrezensenten laufen, um sich von solchen Herren, die wohl nur in den seltensten Fällen neben ihrer sonstigen verdienstlichen Thätigkeit das Studium der Stimmbildung in seinem ganzen Umfange erlernt und zu ihrer Lebensaufgabe gemacht haben, die Stimmen verderben zu lassen.

„*È una vera profanazione dell' arte,*“ sagt *Mancini*, „*che un semplice e cattivo suonatore di tasti o d'arco s'arroghi la qualità di maestro di canto, senza conoscerne i primi elementi. Fanno essi gridare a tutto fiato gli scolari, guastano bellissime voci, non sapendo il modo di produrle o stenderle, si sentono disuguaglianze di registro, stonature, voci in gola, pel naso, mute, perchè pretendono questi maestri che lo scolare con la voce eseguisca quello ch'essi fanno sul proprio stromento o sia Cembalo, o Violino o Violoncello.*“

Wir möchten schliesslich noch den Lehrer auffordern, gerade auf unserer jetzigen Stufe, wo der Schüler sich der äusserlichen Abrundung, der gesanglich schönen Ausführung seiner Uebungen und Lieder befleissigen soll, neben den deutschen Liedern auch besonders viele der kleinen Romanzen, Kanzonen und Arietten mit italienischen Worten studiren zu lassen, die uns *Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Concone, Gordigiani* u. A. in so reicher Auswahl geboten haben. Erstlich wird das Ohr für den Wohllaut der Vokale in der italienischen Sprache (deren Studium kein Sänger, geschweige gar der Gesanglehrer unterlassen sollte) empfänglich gemacht und der Sänger bewogen, solche Tonschönheit auch auf die deutschen Silben und Worte zu übertragen, andererseits bieten solche Stücke auch der Technik (ja häufig dieser allein) ein weiteres Feld, und das ist für den jetzigen Standpunkt des Schülers gerade sehr dienlich, nothwendig und in den meisten Fällen ausreichend.

# Vierter Abschnitt.

## Abschluss der technischen Studien.

## Die Uebung der verschiedenen Gesangsmanieren und schwierigsten Koloraturen.

„*Un bon chanteur doit savoir rendre tous les difficultés, soit pour ne pas être monotone, soit pour faire ressortir d'avantage les differents caractères de la musique et de la parole. En effet un trille ou cadence, une roulade, un trait placés à propos, ajoutent infinement d'accent, de coloris à l'une et à l'autre et il fait en conséquence briller d'avantage l'expression.*“ *Crescentini.*

Ein grosser Theil der nun zu besprechenden Uebungen wird, wie wir schon in der Anmerkung auf S. 349 bemerkten, recht wohl zwischen die Studien der Aussprache hineingeflochten werden können, um dem Schüler die nöthige Abwechselung der Uebung zu gewähren und ihn bei Zeiten auch in Hinsicht auf die Geläufigkeit der Kehle mehr und mehr zu fördern. Die Studien in der Behandlung des Gesanges mit Worten können sehr wohl neben den Fertigkeitsübungen hergehen, ohne dass dadurch die Folgerichtigkeit der Studien beeinträchtigt würde. Wir haben diese beiden Felder getrennt behandelt, um doch wenigstens eine einigermaassen zusammenhängende Darstellung der verschiedenen Aufgaben des Studiums zu ermöglichen und bei unserer Theilung des Stoffes in Abschnitte so weit als möglich das zusammengehörige Material auch beisammen zu lassen.

Durch alle vorausgegangenen Studien wird die Stimme unserer Schüler nun in jeder Hinsicht an Ausdauer, Kraft, Biegsamkeit und Umfang gewonnen haben und dem Lehrer längst die eigentlichste Natur und das innerste Wesen des Organes klar geworden sein. Der verständige Meister wird

dem Schüler natürlich in Bezug auf die vier von uns oben genannten Eigenschaften der Stimme nun und nimmermehr zu viel zumuthen. Insbesondere darf der Wunsch, einen möglichst grossen Umfang bei jedem Schüler zu erzielen, nicht zu Uebertreibungen und schädlichen Anstrengungen Veranlassung geben. Wenn eine Stimme im Besitze von zwei Oktaven ist, so ist dies vollauf genug, um ein solches Organ ein grosses nennen zu können, bei diesem Maasse sollte der Lehrer unter allen Umständen stehen bleiben, da es wohl nur in den allerseltensten Fällen möglich sein dürfte, die bezeichnete Grenze zu überschreiten, soll die Stimme nicht zu Grunde gehen *).

In längeren Läufen, deren Studium uns demnächst beschäftigen soll, ist es jedenfalls eher erlaubt, der Stimme eine grössere Ausdehnung zu gestatten, während die Uebung in getragenen Tönen sich kaum auf den Umfang von zwei Oktaven durchführen lässt.

Beginnen wir unsere ferneren Studien mit der einfachsten und zugleich komplizirtesten unter den Gesangsmanieren (S. 268), mit dem

*) Die älteren und neueren Autoren sprechen sich übereinstimmend dahin aus, dass eine Uebertreibung des Umfanges sehr verderblich und der Raum von zwei Oktaven als das höchste Maass anzunehmen sei, das man einer Stimme zumuthen könne.

So *Fuhrmann*: „Man mag mit einem Sänger zufrieden sein, wenn er anderthalb Oktaven rein und gleich durchdringend, so scharf in der Tiefe als in der Höhe, singen kann. Kann er aber zwei volle Oktaven singen, rein und scharf (?), so ist er desto höher zu estimiren."

*Panseron*: „*Souvent on a perdu les sons hauts en ambitionnant les sons graves, et vice-versa.*"

*J. A. Hiller*; „In unsern Tagen, da die Singstimme mit den Instrumenten wetteifert, wenn diese sonst jene nachahmten, sucht sie es ihnen auch in Ansehung des Umfanges so viel als möglich gleich zu thun."

*Schwarz* bemerkt dagegen: „Die Natur spielt viel grossartiger, als man bisher geglaubt hat. Zwei und eine halbe Oktave ist der bei richtiger Handhabung der Stimme sehr leicht (? ?) sich ergebende Umfang, und sehr gut angelegte Stimmnaturen, besonders die hohen Soprane und Tenore (?) sind bald (?) im Stande, jene drei Oktaven (! !), die am todten Kehlkopf sich oft ergaben, mit ihren zwei Registern selbst auch wiederzugeben." — Wir erlauben uns einige bescheidene Zweifel!

**Triller,**

so wird der Sänger im Anschluss an unsere früher bezeichneten Studien, die Bewegung der zwei Noten nun nach und nach beschleunigen und vervielfältigen müssen, um den der Zählung der einzelnen Noten zuletzt nicht mehr zugänglichen Trillerschlag allmälig anzubahnen. Das reichste Material hierzu befindet sich im zweiten Theile unserer Schule der Geläufigkeit (Op. 43) unter Nro. XVII, auf den Seiten 8—13. Die dort verzeichneten Studien mögen anfangs (mit Weglassung der verschiedenen Nachschläge) mit dem Abschlusse auf dem Haupttone auf dem ersten Viertel des zweiten Taktes durchgeübt werden, bis die Fertigkeit mehr und mehr zunimmt. Die Art und Weise der Takteintheilung in allen diesen zehn Beispielen kann vom Lehrer mannichfach nach Bedürfniss modifizirt und verändert werden, wie wir auch im Vorworte zu dem genannten Werke auseinandergesetzt haben. Geben wir ein Beispiel statt vieler:

162)

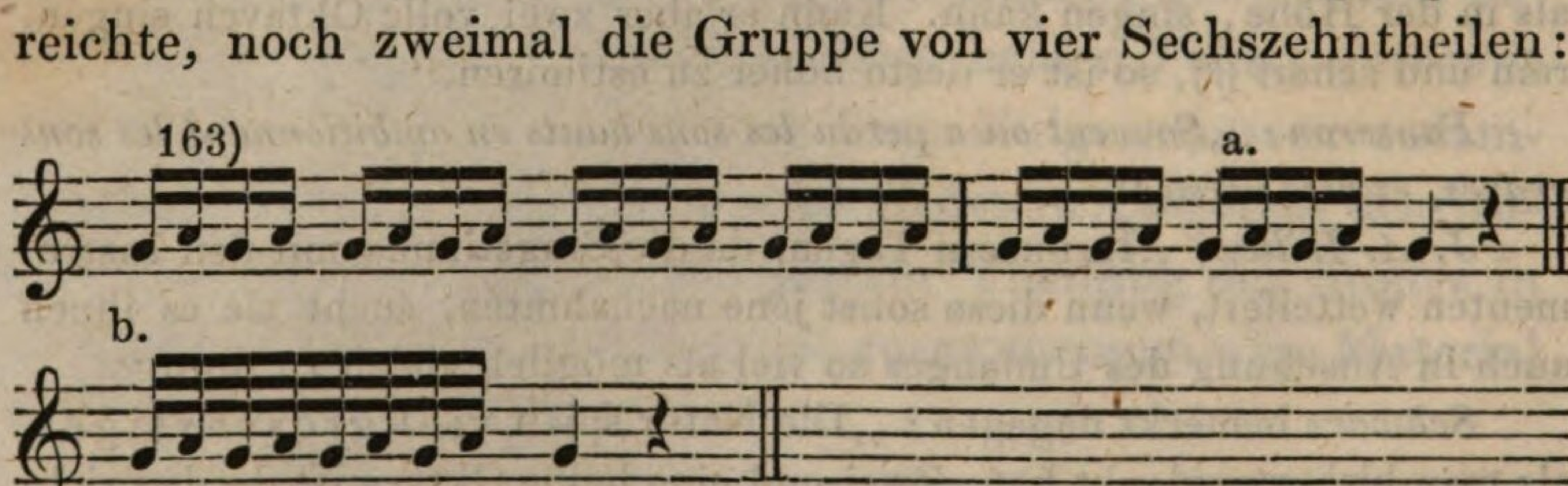
(S. 11, Linie 4.)



auf *a*
auf *o*
auf *e*
} zuerst sehr langsam, dann schneller, endlich ganz schnell zu üben.

Setzen wir zunächst an die Stelle der beiden Viertel des zweiten Taktes, wenn der Athem für die Trillerbewegung ausreichte, noch zweimal die Gruppe von vier Sechszehntheilen:

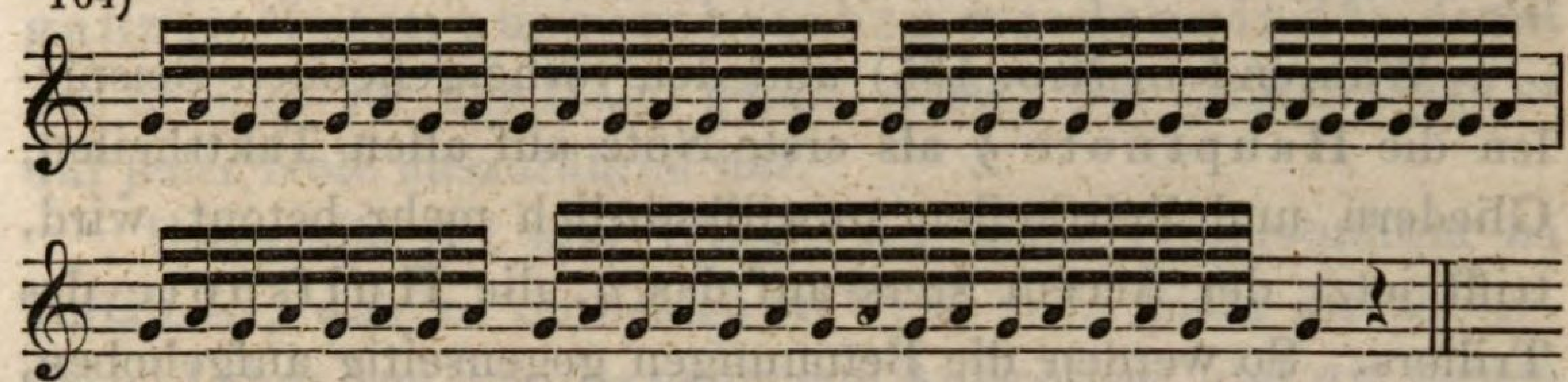
163)




so gestaltet sich die Uebung wie bei 163); fangen wir alsdann an, vom letzten in Trillerbewegung einherschreitenden Viertel bei a., die Bewegung zu verdoppeln und statt dieser letzten vier Sechszehntheile acht Zweiunddreissigstel zu singen, wie

bei b., und setzen wir diese Modifikation rückwärts weiter fort, so dass die Bewegung in Sechszehntheilen nur viermal, dann drei-, zwei- und einmal erfolgt und endlich ganz dem Triller in Zweiunddreissigsteln Platz macht, so ergeben sich schon dadurch viele und mannichfache Trillerstudien. Mit der neuen Bewegung verfährt man, nachdem sie einfach durchgeübt ist, wieder in ganz derselben Weise:

164)



165)

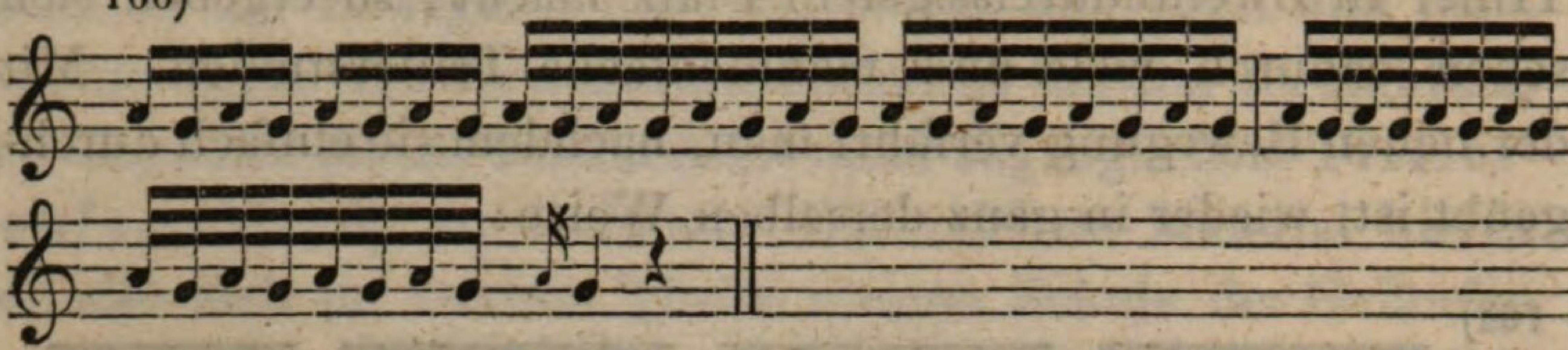


dass man zuerst im letzten Viertel statt der acht Zweiunddreissigstel, sechszehn Vierundsechzigstel einführt (wie bei 164), dann ebenso mit dem vorletzten Viertel verfährt, diese schnelle Bewegung immer um ein Viertel weiter rückwärts ausdehnt, wie bei 165), bis endlich die ganze Zahl der sechs Viertel in lauter Vierundsechzigtheilen getrillert wird. Mit der zunehmenden Sicherheit und Egalität der Bewegung führe man die Nachschläge wieder ein und lasse den Schüler ebensowohl den Hauptton am Schlusse eines Trillers noch möglichst lange aushalten, als auch dem Triller einen ganzen oder halben Takt ruhiger Bewegung, einen gehaltenen Ton u. s. w. voraussetzen, um so die Eintheilung des Athems ganz in seine Gewalt zu bekommen und den Triller mit möglichst wenig Luft ausführen zu lernen.

Auch an das Studium der umgekehrten (heutzutage so oft fälschlich für den einzig richtigen Triller ausgegebenen) Bewegung mache sich der Schüler, wenn die Fortschreitung von unten

nach oben ihm geläufig geworden ist. Die daraus erwachsende Betonung des oberen Tones wird wesentlich zur Erreichung grösster Egalität auch im Trillerschlage von unten beitragen.

166)



Während in Nro. 165) und den vorhergehenden Beispielen die Hauptnote *g* als erste Note auf allen Takttheilen, Gliedern und Zeittheilen unwillkührlich mehr betont wird, trifft jetzt der Accent stets auf das *a*, die Hülfsnote des Trillers. So werden die Betonungen gegenseitig aufgehoben, und der Schüler erlernt eine ganz ebenmässige Bewegung. — Einen ähnlichen Zweck verbinden wir mit der von uns zum ersten Male aufgestellten Trillerbewegung in Triolen, bei welcher der Accent beständig wechselt, indem bald die Hauptnote, bald die Hülfsnote als erste Note der Triolengruppe die Betonung verlangt.

167)



Das sind natürlich aber alles nur Studien zur Erreichung des höchsten Grades von Egalität im Trillerschlage, die unumgänglich nothwendig ist, wenn der Triller eine gute Wirkung machen soll.

Erst nachdem eine grosse Sicherheit der Intonation und ein schönes Ebenmaass in der Bewegung auf dem ganzen Tone errungen ist, erst dann gehe unser Schüler auch an das Studium der Trillerbewegung auf halben Tönen und verfahre dabei ganz in der bisher vorgeschriebenen Weise.

Die Ausführung kurzer Mordenttriller (vgl. S. 173) und der Trillerketten hat wenig Schwierigkeiten für den im einfachen langen Triller geschickten und sicheren Schüler. Indem wir nochmals auf unsere mannichfachen Trillerübungen und Vorstudien in der Geläufigkeitsschule verweisen, die sich

dort bis zur Ausführung kleiner Trillerketten ausdehnen (die nach unsern nun genugsam erörterten Prinzipien der Modifikation und Erweiterung wieder vielfach vermehrt und verlängert werden können), bemerken wir zugleich, dass sich in unsern hundert Vokalisen und Solfeggien (Op. 30—35) für jede Stimmklasse noch eine besondere Trillersolfeggie (Nro. XV jedes einzelnen Studienheftes) vorfindet, in welcher die Triller, so vielfältig auch ihre Bewegungsart wechselt, doch immer ganz in Noten ausgeschrieben worden sind*), damit der Schüler vor der Hand genau weiss, wie viele Schläge er auf jeder Note auszuführen hat.

Ueber die Art und Weise, wie beim Trillerstudium zu verfahren, was zu vermeiden sei**) u. s. f., giebt die theoretische Lehre dem Schüler genügend Aufschluss, und wir weisen deshalb auf diese zurück. Ein mässiges, aber täglich wiederholtes Studium des Trillers in verschiedenster Gestalt, wobei man stets von demjenigen Tone der Stimme ausgehen und den Vokal unterlegen mag, auf dem der Triller am Leichtesten wird — führt gewiss die grössere Zahl der Sänger endlich in den Besitz des wirklichen, aus unsern Studien hervorgehenden, aber in denselben noch nicht enthaltenen Trillerschlages, jener konvulsivischen Erzitterung (vgl. S. 168) des Kehlkopfes und der dadurch sich auch dem Schlunde

---

*) Diese *Solfeggien*, die sich an die 60 leichten Vokalisen anreihen, rekapituliren sämmtliche Aufgaben der Kehlfertigkeit, die der Schüler nach unserer Geläufigkeitsschule studirt und erlernt hat in der Art, dass jede *Solfeggie* einen bestimmten Uebungszweck hat, die eine zur Anwendung des Vorschlages, die andere zu der des Doppelschlages, eine dritte zu der *Arpeggie*, andere zu den Synkopen, Trillern u. s. w. an einem in Liedform geschriebenen melodischen und zusammenhängenden Stücke auf den verschiedensten Tonstufen Gelegenheit zu geben, wie wir im Vorworte zu den 100 *Solfeggien* auseinandergesetzt haben.

**) „*Chi lo sostiene con moto lento e languido, chi lo stringe sul bel principio e ne va variando il moto, ora nel mezzo, ora nel fine: un altro appena piantato l'abbandona, e tanti altri intrapreso, non lo sanno abbandonare*“ — *Mancini*.

*Lablache* schreibt vor: „*Le trille se doit faire sans remuer la langue ni le menton, et en évitant toute secousse du gosier.*“

mittheilenden Vibration, zu der die Muskeln eben nur vorbereitet und geschickt gemacht werden müssen*). — Schliesslich ist auch die *Messa di voce* auf dem Fermatentriller anzuwenden und wiederum zuerst getrennt zu üben, so dass man (auf *a*, *o* und *e*) aus dem *pp* bis ins *ff* geht und in einem neuen Athemzuge aus dem *ff* ins *pp* trillernd zurückkehrt — endlich aber beide Bewegungen des Zu- und Abnehmens zu einem Stimmhalle während des Trillerns einigt, ohne dazwischen zum Athmen abzusetzen.

Besondere Uebung fordert sodann die Ausführung der verschiedenen Arten von

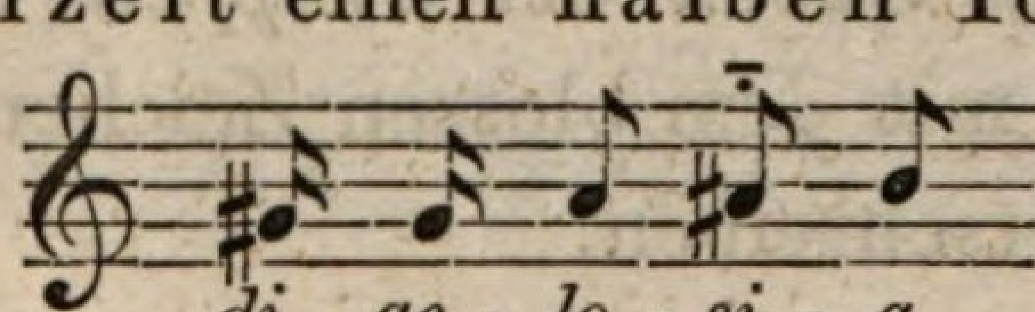
### Vor- und Doppelvorschlägen, Nachschlägen und *Gruppetti*.

Der lange Vorschlag, bei dem es hauptsächlich auf die richtige, schwere Betonung ankommt, so wie auf die genaue Berücksichtigung der ihm nach den musikalischen Gesetzen zukommenden Dauer, ist von uns nicht allein theoretisch behandelt, sondern auch praktisch geübt worden. Wir wollen hier nur noch erwähnen, was uns in der Vortragslehre ausführlicher beschäftigen wird, dass die *Appoggiatura* auch da, wo sie vom Komponisten nicht ausdrücklich vorgeschrieben wurde, namentlich im *Recitativ* vom Sänger eingeführt wird, sobald irgend ein grösserer oder kleinerer Abschluss der Melodie (der sich meist durch nachfolgende Pausen markirt) mit einer oder mehreren gleichen, der Harmonie zugehörigen, Noten bezeichnet ist, z. B.:

---

*) *Duprez* ist auch der Meinung, dass der Triller erlernt werden kann. Er sagt: „*Le trille* (*un son tremblé avec art, qui fait entendre distinctement deux notes*) *est un don de nature, mais on peut aussi l'acquérir par l'étude; parmi les nombreux exemples qu'on pourrait citer, le nom de Madame Pasta se présente le premier. La nature lui avait refusé le trille, l'étude le lui a donné.*"




Es wird also, wie wir sehen, von den zwei gleichen harmonischen Abschlussnoten der Melodie die **erste** um einen halben oder ganzen Ton **höher** genommen (zuweilen auch einen halben Ton **tiefer**) und als langer Vorschlag **betont**, während die nachfolgende Note etwas **schwächer** zu singen ist. Ob ein ganzer oder halber Ton als Vorschlagsnote über der Tonhöhe der vorgeschriebenen Noten zu wählen sei, darüber entscheidet natürlich der harmonische Zusammenhang, die Vorzeichnung der Tonarten, in der wir uns bewegen, oder der, in die wir fortschreiten. So ist als *Appoggiatur* an die Stelle des ersten *h* im ersten Takte von 168) a. bei b. der eine **kleine Sekunde** höher liegende Ton *c* getreten als Terz von *A* moll, während alle übrigen *Appoggiaturen* einen ganzen **Ton** über der vorgeschriebenen harmonischen Note liegen. Wählten wir dagegen Vorschläge von **unten**, so müssten dieselben **jederzeit** einen **halben** Ton unter der Hauptnote liegen; z. B. 

etc. Dass dieselben hier weniger gut angebracht sein würden, als die Vorschläge von oben, **wann** man überhaupt die einen oder die andern im *Recitativ* anzuwenden und wie lange auszuhalten habe u. s. w. — dies Alles soll in der Vortragslehre zur Sprache kommen.

Für die einfachen, doppelten und dreifachen (d. h. aus einer Gruppe von drei Noten gebildeten) **kurzen** Vorschläge sind im zweiten Theil unserer Geläufigkeitsschule eine Menge von Studien gegeben, die folgende Fälle behandeln

169) a. b. c. d. e. f. g. h. i.



Die ersten sieben kurzen Vorschläge und Doppelvorschläge (169, a. bis g.) können auch sehr wohl für das Studium der Nachschläge *) benutzt werden, sobald man ihnen die gleiche Hauptnote vorangehen lässt, die jetzt blos nachfolgt. So haben wir es auch in dem eben genannten Werke gethan, bei dem wir ausserdem immer eine mehrmalige Wiederholung eines und desselben Tones mit der gleichen *Acciacatur* in einem Athem verlangen, ehe wir in der auf- und später absteigenden Skala fortfahren. — Der Schüler muss bei der Ausführung dieser kleinen Noten sich der reinsten Intonation befleissigen, damit die Tonhöhe derselben deutlich erkennbar sei, und sie ebenso schnell, als korrekt hervorbringen lernen, damit der Accent der Hauptnote zufalle und nicht auf ihnen ruhe (vgl. S. 156). Von der einfachen *Acciacatur* ausgehend, bleibe der Schüler so lange bei der Uebung dieser kleinen Note (169 a. und b.) stehen, bis er der gewandten Wiedergabe derselben vollkommen mächtig geworden ist; dann erst nehme er eine zweite und dritte Note hinzu. (169 c. und ff.) Die verschiedenen Vokale *a*, *o* und *e*, zuweilen auch *u* und *i*, mögen den Uebungen untergelegt werden, damit die Ausführung der kleinen Noten als Vor- oder Nachschläge auf keinem Vokale unsicher oder unfertig bleibe. Die Beispiele 169) h. und i. führen uns in das Gebiet der *Gruppetti* hinüber, wir könnten dieselben auch mit dem blossen Zeichen ∾ über den betreffenden Noten niederschreiben.

---

*) Man vergleiche S. 160, wo wir auseinandergesetzt haben, dass man nach dem neueren Geschmack die Dauer der kurzen Vor-, Nach- und Doppelschläge dem Werthe der vorausgegangenen Note und nicht der nachfolgenden entzieht. Der einzige Unterschied, der also bei diesen Uebungen stattfände, wenn wir sie mit untergelegten Solmisationssilben oder Worten übten, wäre der, dass beim Vorschlage die der nachfolgenden Note zugehörige Silbe, beim Nachschlage hingegen die der vorausgegangenen Note untergesetzte Silbe schon auf der kleinen Note oder Notengruppe auszusprechen wäre.

Die Doppelschläge von drei Noten, von denen die mittelste eine Wiederholung der Hauptnote, die erste und dritte aber eine *Acciacatur* von oben oder unten ausmachen, gehen eben deshalb recht eigentlich aus dem Studium der Vorschläge und Doppelvorschläge hervor. Wenn die Intonation der kleinen Nötchen und die Schnellkraft der Kehle bei der kurzen Dauer derselben in den Doppelvorschlägen erreicht ist, so wird die dazwischen gestellte Repetition des Haupttones dem Schüler sehr bald geläufig werden.

Es giebt übrigens sehr mannichfache *Gruppetti*, indem dieselben bald drei, bald vier, bald fünf und mehr Noten umfassen können. Wir wollen hier die gewöhnlicheren Fälle genauer durchnehmen, da die Geschicklichkeit im Ausführen solcher häufig vorgeschriebenen, noch öfter aber frei einzuschaltenden, Doppelschläge dem Gesange einen grossen Reiz verleiht*).

Die beiden ersten Arten des *Gruppetto* bieten uns die im Beispiele 169) h. und i. bereits aufgezeichneten, sich im Raum einer kleinen Terz um die Hauptnote herumbewegenden drei kleinen Nötchen. Steht ein Punkt bei der Hauptnote und es befindet sich zwischen ihr und einer nachfolgenden anderen Note ein Doppelschlagszeichen, so wird zuerst die Hauptnote ohne Punkt ausgeführt, dann der *Gruppetto* eingeschaltet, d. h. der Dauer der vorausgegangenen Note entzogen, und hernach die Hauptnote auf dem Zeitwerthe des Punktes wiederholt. Z. B.

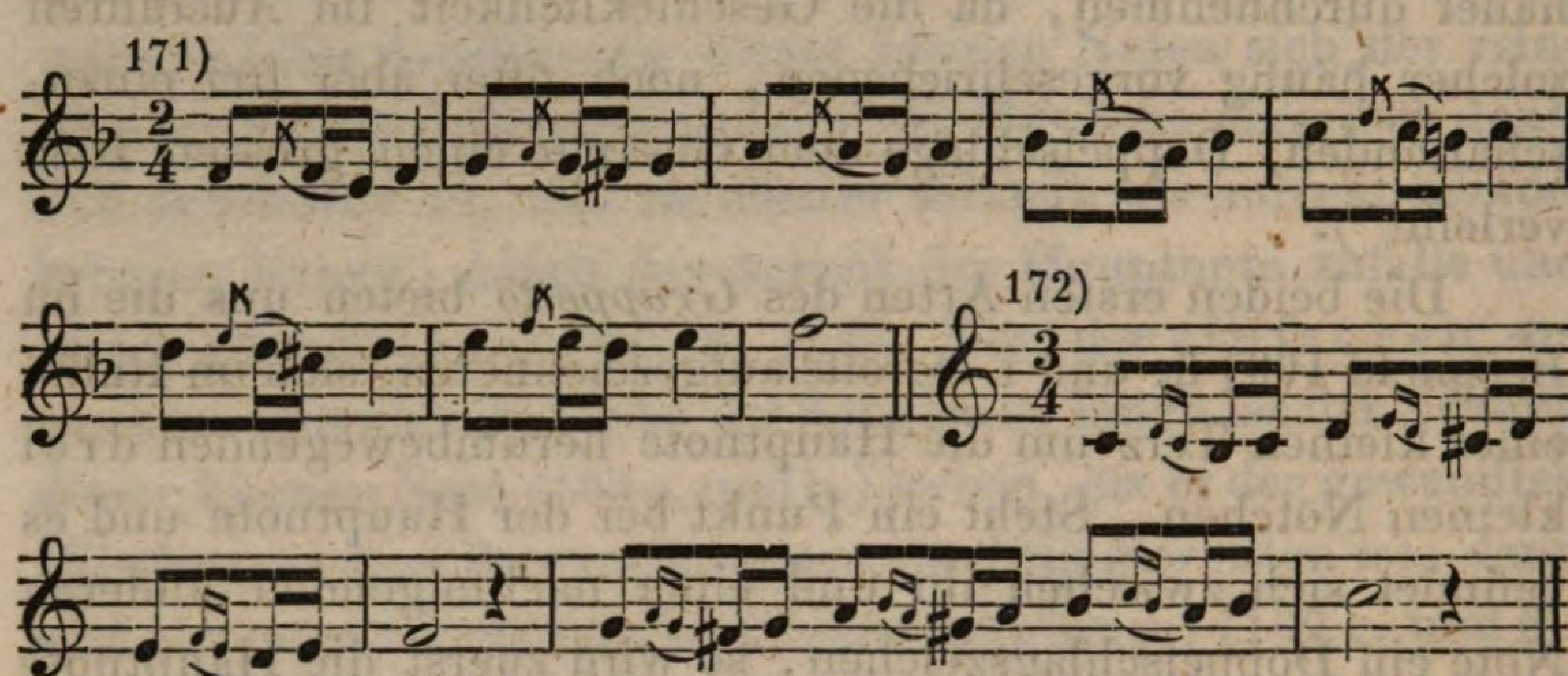
170) Ausführung.



*) „*Le groupe,*“ sagt *Panseron*, „*est un des ornemens du chant les plus agréables; il faut cependant en user avec ménagement; il demande à être fait parfaitement, sans cela il est de très mauvais goût, surtout il ne faut pas qu'il soit chevroté. Faites le toujours avec douceur et que toutes les notes s'entendent.*“

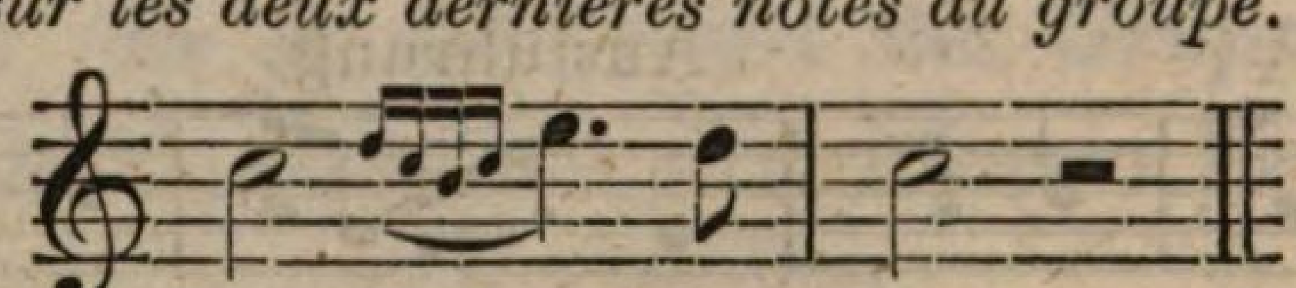
Dass der *Gruppetto* immer sanft auszuführen sei, können wir nicht zugeben; es richtet sich seine Wiedergabe (wie die jeder Fioritur) eben nach dem Charakter des Tonstückes; im ruhigen Kantilenengesang erscheint der *Gruppetto* weich und anmuthig, im Bravourgesange des *Allegro* leicht geschnellt und scharf pointirt, u. dergl. mehr.

Wir kommen damit aber zugleich auf die aus vier Noten bestehenden Doppelschläge, die bekanntlich dann zur Geltung gelangen, wenn nach dem Doppelschlagszeichen keine Wiederholung der Hauptnote stattfindet. Die Ausführung solcher *Gruppetti* ist eine sehr mannichfache, je nachdem man der einen Note mehr Dauer oder Betonung giebt als der andern. Wir sahen, dass man selbst eine Art von Nachschlag neuerdings mit zu den Gruppettofiguren zählt, nämlich den sogenannten *Gruppetto slanciato**) (vgl. S. 166). Geben wir zunächst hier noch einige Studienbeispiele, welche die Gewandtheit und Biegsamkeit der Kehle auch für das Genre der verschiedenen Doppelschläge ausbilden sollen:

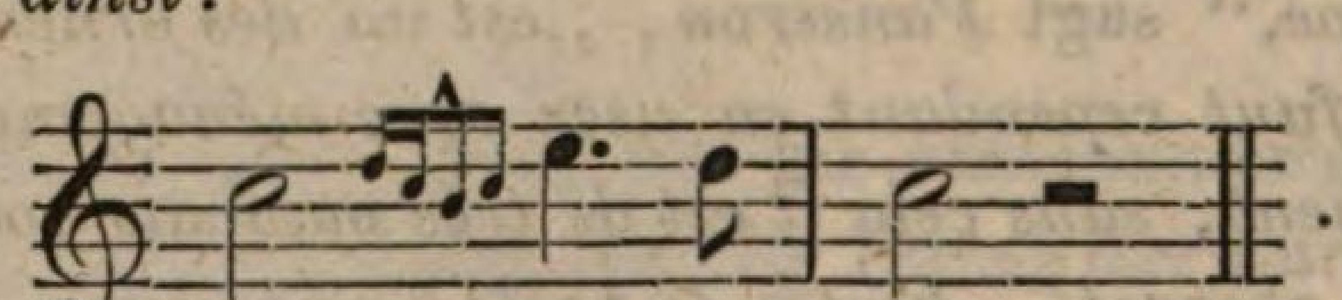



---

*) Auch *Duprez* lässt sich über diese wechselnde Betonung des *Gruppetto* aus: „*Dans le genre gracieux et d'expression il est élégant de s'arrêter un peu sur les deux dernières notes du groupe. On l'écrit:*



*on peut l'executer ainsi:*



Wir möchten nur gerade in dem Falle, wo der Komponist den Doppelschlag in wirklichen und zwar vier gleichartigen Noten vorgeschrieben hat, am Wenigsten dazu rathen, eine solche Veränderung vorzunehmen, da man annehmen muss, dass die ausdrückliche Angabe der Ausführungsart durch den Wunsch des Komponisten veranlasst wurde, keine andere Art des *Gruppetto* an seine Stelle zu setzen.

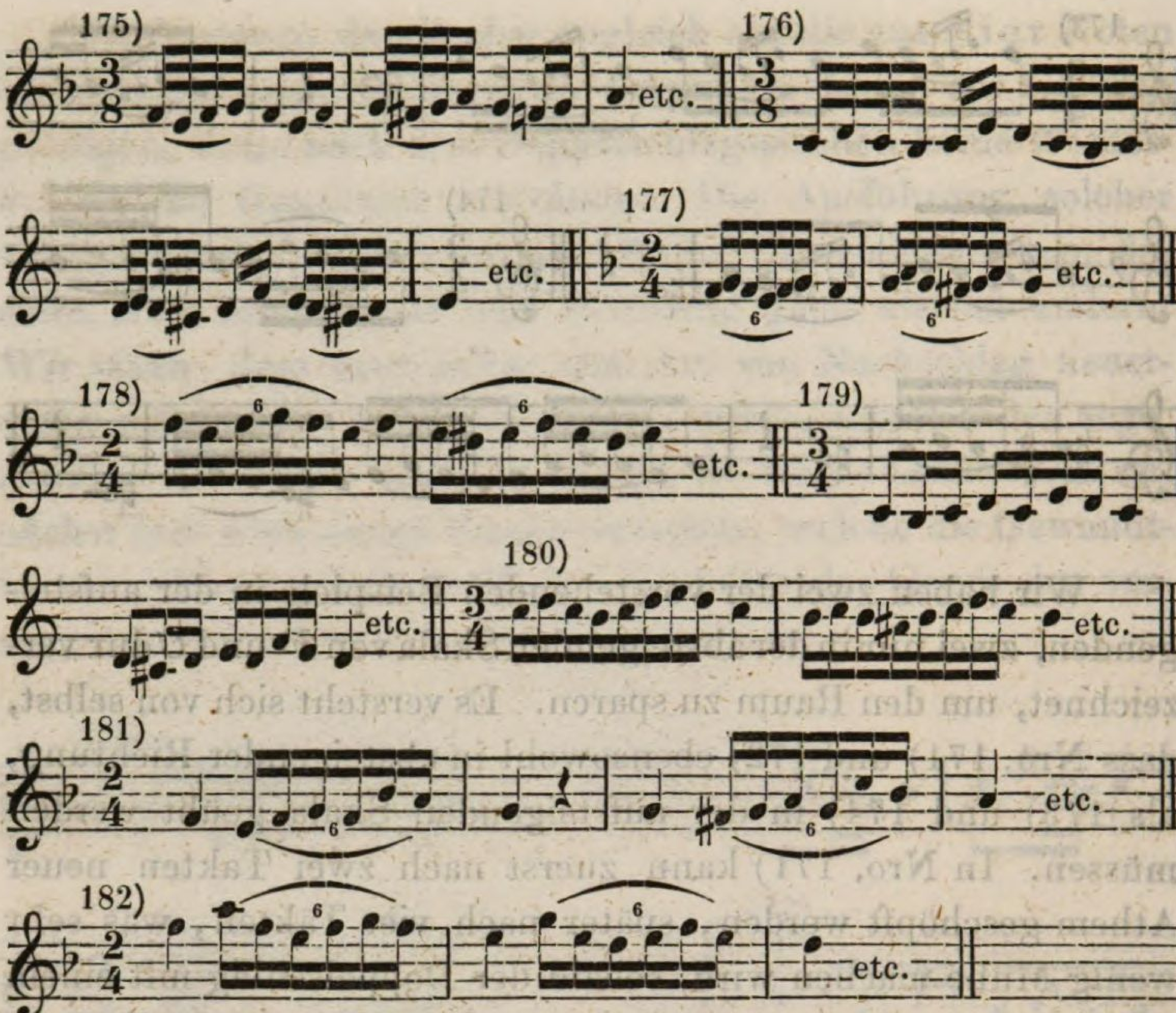
173) 174)



Wir haben zwei der vorstehenden Beispiele in der aufsteigenden, zwei nur in der absteigenden Skala von *F*- und *C* dur verzeichnet, um den Raum zu sparen. Es versteht sich von selbst, dass Nro. 171) und 172) ebensowohl in absteigender Richtung, als 173) und 174) in der aufsteigenden Skala geübt werden müssen. In Nro. 171) kann zuerst nach zwei Takten neuer Athem geschöpft werden, später nach vier Takten, was sehr wenig Mühe machen wird, sobald der Doppelschlag mit einem Minimum von Luft ausgeführt wird, wodurch er (wie der Triller) bekanntlich am Besten geräth.

Die Beispiele 172), 173) und 174) sind darauf berechnet, dass je zwei Takte in einem Athem gesungen werden. Der Lehrer lasse diese Studien wiederum auf *a*, *o* und *e* fleissig üben, und scheue auch die schlechteren Vokale *i* und *u* nicht so, dass er sie ganz vom Gebrauche ausschliesst. Das Tempo ist, wie in allen Geläufigkeitsstudien, zuerst sehr langsam zu nehmen, damit die Intonation vollkommen rein und die Wiedergabe der kleinen Nötchen tadellos sauber werde; später beschleunige man das Tempo mehr und mehr und modifizire überhaupt die gegebenen Studien durch Taktveränderung, Transposition u. s. w. möglichst vielseitig, nach unsern mehrfach ausgesprochenen Grundsätzen.

Wir geben noch einige komplizirtere Doppelschlags- und *Gruppetto*-Uebungen in erweitertem Sinne, in dem man überhaupt kleinere Notengruppen von mehr als vier Tönen den *Gruppetti* beizählt:



Auch alle diese Studien sind in der angegebenen Weise mit recht wenig Athem und viel Ton (vgl. die zweite Anmerkung auf S. 230) im *Piano* zu üben, das man höchstens bis zum *Mezzoforte* steigern mag. Das Gebiet der Fiorituren, in dem wir uns jetzt befinden, beansprucht keine *agilità di forza,* sondern *di grazia,* wie *Tosi* und die älteren Meister die Genre der Koloratur unterscheiden. Das unscheinbare, beiläufige Einwerfen solcher kleinen Gruppettoverzierungen, wobei der Fluss der Melodie durchaus nicht gestört wird, macht einen sehr guten Effekt. Nur den schwerfälligeren Männerstimmen mag es ausnahmsweise gestattet sein, dergleichen Fiorituren auch mit Kraft, im *Marcato* auszuführen. Gegen die wechselweise Uebung (nicht Anwendung im Gesange) unserer Tonfiguren im *Legato, Staccato, Marcato* u. s. f., haben wir auch bei den hohen weiblichen Stimmen nichts einzuwenden, da die verschiedenen Betonungs- und Verbindungsarten, wie wir sahen, einander unterstützen und in die Hände arbeiten. Auch die Vokale mögen sämmtlich, und zwar in ih-

ren mannichfachsten Schattirungen und Nüancen, diesen Studien untergelegt werden *).

Wir geben noch einige Beispiele für den Mordenttriller allein und in Verbindung mit dem Doppelschlage, und wenden uns dann zu den Triolen und übrigen Olengestalten.




Strengste Beobachtung der Egalität, der Deutlichkeit, Reinheit der Intonation und genaues Einhalten der taktlichen Eintheilung werden unsere, durch Vorübungen aller Art auf die Schwierigkeiten unserer jetzigen Studien hinlänglich vorbereiteten, Schüler bald auch in allen diesen Aufgaben sicher und geschickt machen, es darf nur *nichts übereilt* werden.

In Nro. 183) haben wir den Mordenttriller *von unten* mit dreimaligem Wechsel der beiden Trillernoten eingeführt und dies Beispiel bei b. umgekehrt. Bei 184) erscheint der eingeworfene kurze Mordenttriller in seiner gewöhnlicheren Gestalt, d. h. er wird mit der *oberen* Hülfsnote angefangen. Zugleich wird der Werth der *vorausgehenden* Note durch diesen nachfolgenden Trillerschlag etwas verringert. Von 185) — 187)

---

*) Sowohl im zweiten Theile unserer *Geläufigkeitsschule*, als auch in den *Hundert Vokalisen* finden sich viele hierher gehörige Beispiele und Studien verzeichnet, die wir dem Schüler zu fleissigem Studium empfehlen.

geben wir drei Beispiele der mit Doppelschlägen verbundenen Mordenttriller, von denen die beiden ersten eine viermalige Wiederholung der Trillergruppe aufweisen — eine Form, die der Mordenttriller überhaupt gewöhnlich erhält (vgl. S. 174).

Der erfahrene Lehrer wird diese Uebungsbeispiele vielfach zu erweitern wissen, durch den steten Wechsel die Lust zum Studium bei seinen Schülern rege halten und sie zugleich dadurch auf die eigene Erfindung aller möglichen Fiorituren vorbereiten, die ihnen später sehr nothwendig sein wird und ein Kennzeichen des musikalisch durchgebildeten Künstlers ist. Vor Allem werde jede unserer Uebungen möglichst in allen Tonlagen wiederholt und auf den ganzen (in Passagen leicht zugänglichen) Umfang der Stimmen ausgedehnt.

Wenn wir schon im Eingange dieses Abschnittes bemerkten, dass das Studium der Gesangsmanieren (Triller, Vor-, Nach- und Doppelschläge) mit den Studien der Aussprache abwechseln und schon dort dem Schüler geboten werden solle, so müssen wir hier noch einmal darauf aufmerksam machen, dass der Lehrer die Kehle seines Schülers keineswegs auch jetzt ausschliesslich mit Geläufigkeitsübungen zu versorgen habe. Er lasse im Gegentheil recht oft lange getragene Töne aushalten, das Studium der *Messa di voce* täglich auf den verschiedenen Vokalen wiederholen, die *Portamento*studien fleissig üben u. dgl. mehr — um alle Einseitigkeit zu vermeiden. Ueberhaupt sollen ja die früheren Uebungen immer wieder auf's Neue und in erweiterter Gestalt vorgenommen und wiederholt werden, wie andererseits unsern letzten Geläufigkeitsstudien übungsweise noch Textworte untergelegt werden mögen, wobei jedoch immer wenigstens vier Noten auf einer Silbe gesungen werden müssen. Der Schüler singe unsere leichten Vokalisen und die getragenen *Solfeggi* aus den hundert *Solfeggien* (Nro. I, II, III, VII jedes Heftes) zur Uebung im fliessenden, ruhigen Kantilenengesang öfters in sehr langsamem Tempo durch, um seinen Athem immer besser eintheilen und sparen zu lernen, und stelle diese Studien zuerst auf einzelnen Vokalen, sodann aber mit den Solmisationssilben an. Weitere Beispiele für das

Studium des getragenen Gesanges hier aufzustellen, wäre völlig überflüssig; wir wollten es aber nicht unterlassen, auf die Wichtigkeit des Wechsels im Studium hinzuweisen und vor jeder Einseitigkeit zu warnen.

Ueber

**die Triolen**

ist nicht viel Besonderes zu sagen, was nicht schon in der theoretischen Lehre zur Besprechung gekommen wäre. Die Uebung solcher Gruppen von je drei Tönen, von denen die erste den Accent bekommt, ist sehr von Nöthen, da selbst unsere besten deutschen Komponisten sich der Triolen als Koloraturgenre sehr gern und viel bedienen, was besonders von *Mozart* gilt. Wir haben denselben deshalb auch in unsern praktischen Studienwerken ein weites Feld eröffnet und eine eigene Triolensolfeggie (Nro. X in jedem Hefte der hundert Vokalisen) für jede Stimme geschrieben. Ein Schema für die einleitenden Studien zur Erlernung der Triole lässt sich am Besten über der Tonleiter aufbauen; z. B.

188)

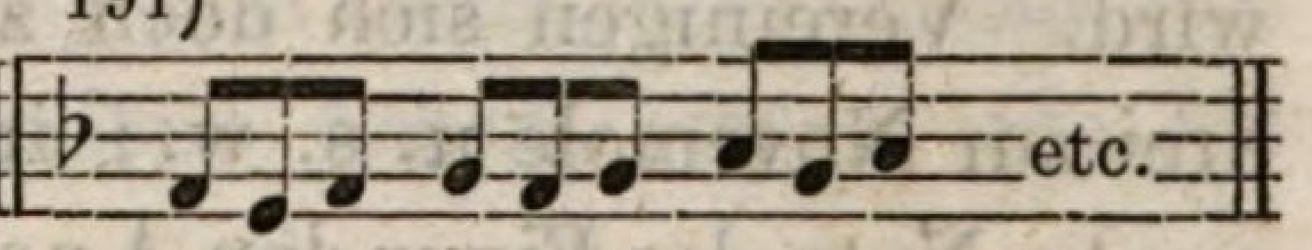


189)



190)



191)



192)



193)

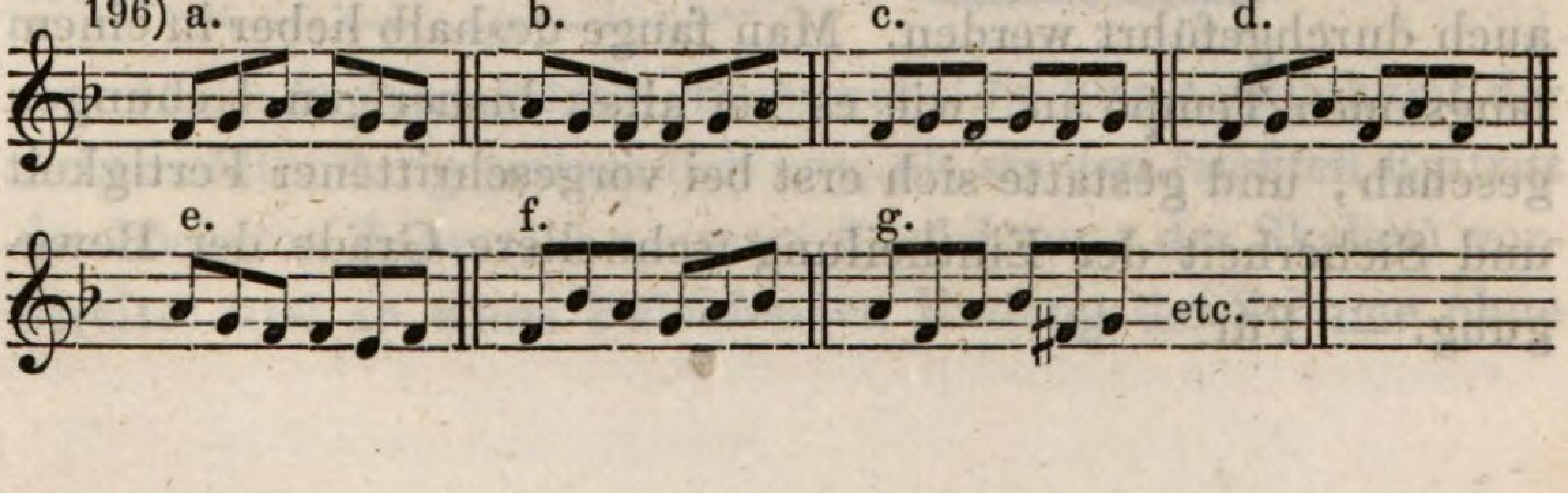


194)



195)



196)


Hier haben wir von 188) bis 195) acht verschiedene Arten von Anfängen aufsteigender Skalen in Triolenform, die ebenfalls vom oberen *f* ausgehend rückwärts geübt werden mögen. Nro. 196) a. bis g. weist die Verbindung von je zwei verschiedenen Triolengruppen, die den vorausgegangenen Beispielen entnommen sind, auf. Auch diese sieben neuen Kombinationen sind als die Anfänge von Tonleitern zu verstehen, welche abwechselnd von unten nach oben fortzusetzen und auch von oben zu beginnen und hinabzusingen sind. Es liegt auf der Hand, dass sich auch hier die mannichfachsten neuen Gestalten bilden lassen, was der Lehrer theils selbst thun, theils auch vom Schüler versuchen lassen möge.

Hinsichtlich der ferneren Olengestaltungen verweisen wir auf die Uebungen in den beiden Theilen der Schule der Geläufigkeit und Nro. XII in den hundert Vokalisen, wo nicht nur die geraden Gruppen, Sextolen u. s. w., sondern auch ungleiche Zusammenstellungen von Quintolen, Septimolen, Novemolen u. s. w. zur Anwendung gelangen. Es würde den Raum dieses Buches über die Gebühr vergrössern, wollten wir so ausgedehnte Beispiele für unwesentlichere und seltenere Gruppirungen von Noten aufstellen, deren eigene Zusammensetzung ohnehin nach den von uns bisher entwickelten Prinzipien dem Lehrer und selbst dem Schüler wenig Schwierigkeiten machen wird. Vereinigen sich doch zwei Triolen sofort zur Sextole, drei zur Novemole u. s. w.; in allen diesen Gruppen hat die erste Note der Figur den Accent, worauf besonders zu sehen ist; die übrigen müssen sich dann in einem, der taktlichen Dauer der ganzen Gruppe entsprechenden Grade der Schnelligkeit sofort unbetont an die erste anreihen. In der Begleitung darf man bei solchen Studien durchaus nicht etwa ritardiren und nachgeben, vielmehr muss der Takt ganz strenge beibehalten und der einmal begonnene Grad der Schnelligkeit auch durchgeführt werden. Man fange deshalb lieber in einem langsamen Tempo an, wie es bei allen bisherigen Uebungen geschah, und gestatte sich erst bei vorgeschrittener Fertigkeit und Sicherheit der Eintheilung schnellere Grade der Bewegung. — Für

**die *Volatinen* und *Volaten***

haben wir bisher schon viel gethan, da der erste Theil unserer Geläufigkeitsschule längst durchstudirt ist, der sich bis zu Läufen im Umkreise einer None auf- und abwärts ausdehnte. Unsere Schüler werden vielleicht jetzt im Stande sein, jene Uebungen in einem schnelleren Tempo auszuführen; jedenfalls wird dies das nächste Ziel ihrer Studien sein müssen. Je weniger Athem wir zur Ausführung selbst eines längeren Laufes verbrauchen, um so grösser können wir den Umkreis der in einem Athem zu singenden Passagen ziehen. Man beginnt z. B. das Studium der auf- und absteigenden Skala in einem Athem, wie folgt:

197) a.



b.




Spricht j e d e r e i n z e l n e T o n rein, klar und deutlich an, und zeigt die ganze Passage einen ebenmässigen Fluss — was eben dann am Meisten der Fall sein wird, wenn man sie mit recht wenig Athem ausführen gelernt hat — so nehme der Lehrer zuerst eine weitere aufsteigende Skala, sodann eine auf- und absteigende Skala in demselben Athem hinzu, wie bei 198) a. und b.

198) a.



b.




Diese Uebung bildet ebensowohl die Geschicklichkeit der Athemeintheilung erstaunlich aus, als sie den leichten Eintritt der höchsten Töne (bei weiterer Ausdehnung der Skalen) vorbereitet und so einen bedeutenden Umfang der Stimme ohne

Anstrengung ermöglicht. Bei einigem Fleisse und Ausdauer in den Studien bringt es der Schüler bald dahin, drei, vier, ja fünf solcher Doppelskalen in einem Athem zu singen, was wir aus eigener Erfahrung an unserer Kehle und Brust bestätigen können, — natürlich muss eben die Fertigkeit der Kehle folgerecht entwickelt sein, wie es durch unsere bisherigen Studien geschah. — Man singe diese Skalen auf den drei günstigeren Vokalen (auf *i* und *u* nur a u s n a h m s w e i s e) und kehre die Uebung auch um, wie hier ersichtlich:

199)



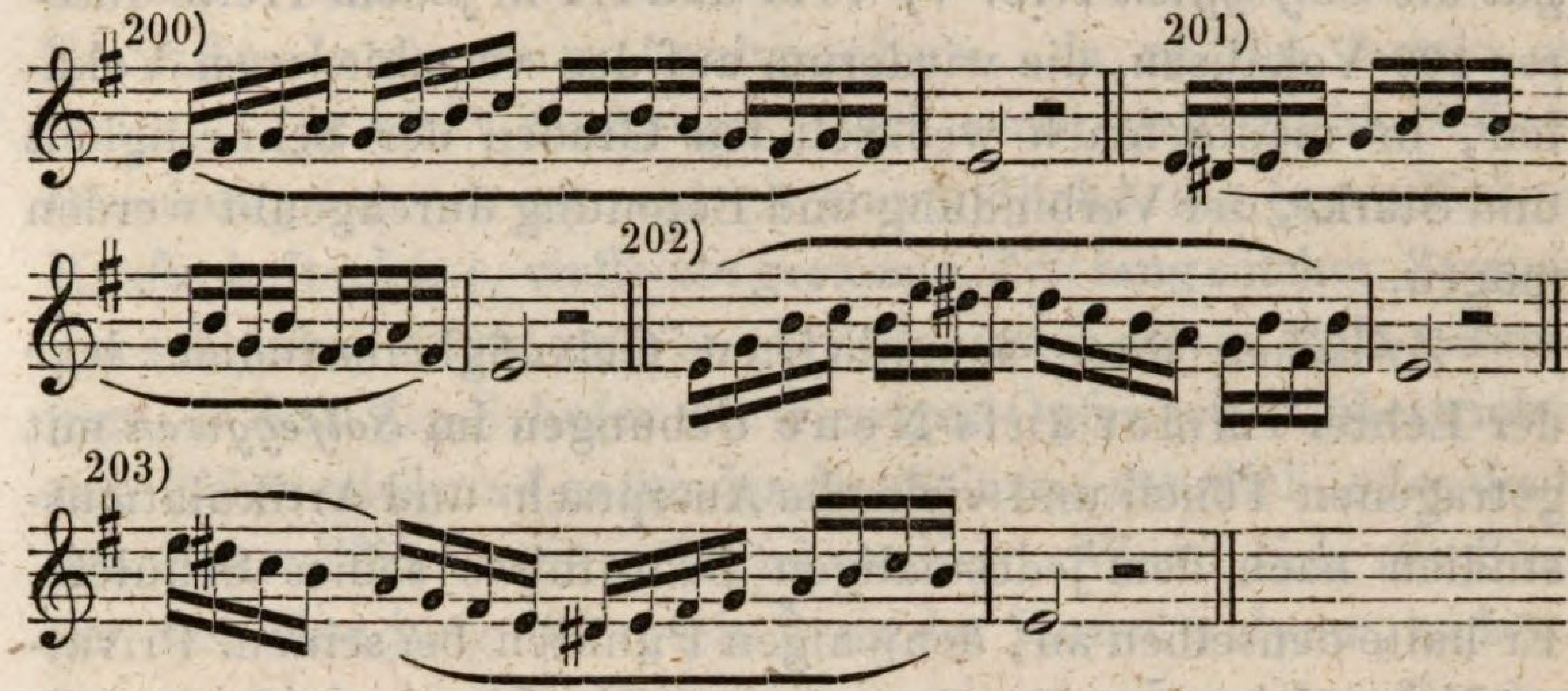
Auch den Volatinen in Moll muss die gehörige Berücksichtigung geschenkt werden, damit der Schüler auf die korrekte Ausführung der harmonischen und melodischen Molltonleiter (vgl. S. 182) gehörig vorbereitet sei. Wir haben schon mehrfach darauf hingewiesen, dass dem Mollgeschlechte im Unterrichte bei Weitem nicht die nöthige Aufmerksamkeit geschenkt wird, ja es ist uns nicht selten der Fall vorgekommen, dass Schüler, die zwei Jahre und länger gesungen hatten, die grösste Unsicherheit im Intoniren unserer leichtesten Mollarpeggien (vgl. S. 250) zeigten, und absolut nicht im Stande waren, die ü b e r m ä s s i g e S e k u n d e zu intoniren — weil sie eben von ihren Lehrern niemals mit Mollstudien belästigt worden waren*).

---

*) Das geht öfters noch weiter. Manche Lehrer lassen alle ihre Schülerinnen stets in *C* d u r üben, mögen es nun Alt-, Mezzosopran- oder Sopranstimmen sein — gerade als ob es gar keine andere Tonart, geschweige gar noch ein anderes Klanggeschlecht gäbe! Die unverantwortliche Albernheit, hohe Stimmen ihre Studien mit  beginnen zu lassen, ist auch noch selten oder nie gerügt worden, und doch begegnet man solcher Methode alle Tage!

Wir geben hier die ersten vier Studien von Mollpassagen aus dem zweiten Theil unserer Geläufigkeitsschule und verweisen den Lehrer auf die Fortsetzung solcher Gänge in Nro. XX des gedachten Werkes:

200) 201) 202) 203)



Die stufenweisen Volaten sind hier öfters von Sprüngen einer Terz, Quarte und Quinte unterbrochen; auch ist dem Intervall der übermässigen Sekunde in mehreren Beispielen Raum gegeben. In Nro. 203) begegnen wir schon einer absteigenden (harmonischen) Molltonleiter. Wie sich an die Uebung der kurzen Gänge (Skalentheile) in Dur zuletzt die Ausführung der ganzen Durtonleiter anreihte, so folgt auf unsere obigen Studien nun ebenfalls die Uebung der beiden Molltonleitern auf- und abwärts, vielleicht am Besten in folgender Gestalt:

204) 205)



Bei Nro. 204) sehen wir die sogenannte melodische, im Auf- und Absteigen verschieden zusammengesetzte, in 205) die harmonische, in beiden Richtungen unverändert gleiche, Skala zur Uebung aufgezeichnet. Im Allgemeinen wird eine mittelschnelle Bewegung in den Molltonleitern, namentlich in der harmonischen, die das schwere Intervall der übermässigen Sekunde aufwärts und abwärts in sich schliesst,

ausreichen — die Hauptsache bleibt immer dabei die tadellose Reinheit der Intonation. —

Zum Studium kürzerer und längerer Läufe und Tonleitern dienen dem Schüler nach solchen Vorübungen alsdann sehr gut die *Solfeggien* Nro. V, VIII und IX in jedem Hefte unserer 100 Vokalisen, die wiederum auf den verschiedenen Vokalen, in mannichfach wechselnden Graden der Schnelligkeit und Stärke, der Verbindung und Betonung durchgeübt werden mögen.

Zwischen diese komplizirten Geläufigkeitsstudien lege der Lehrer immer aufs Neue Uebungen im *Solfeggiren* mit getragenen Tönen und vielfache Aussprach- und Artikulationsstudien nach dem jedesmaligen Bedürfnisse seines Schülers. Er halte denselben an, denjenigen Punkten bei seinem Privatstudium die grösste Beachtung und Sorgfalt zu widmen, die ihm die meisten Schwierigkeiten bieten, und nicht, wie es oft geschieht, seiner Liebhaberei für gewisse leichter gelingende Passagen oder Studien nachzuhängen.

Ueberhaupt kann der Lehrer nur dann bei den besten Bemühungen seinerseits auf einen Erfolg bei dem Unterrichte zählen, wenn er sich auch um die

## Privatstudien

und sonstigen Beschäftigungen seines Schülers bekümmert. Er frage oft und mit Antheil nach allen Einzelnheiten, die dem jungen Sänger, während er allein übte, entweder leicht gelangen oder viel Mühe machten und stehe nicht nur jeder Frage gern Rede, sondern suche selbst den Schüler zu veranlassen, sich jederzeit vertrauungsvoll an ihn zu wenden und seinen Rath einzuholen. Er beachte jede Unpässlichkeit oder stimmliche Indisposition sorgfältig und stelle die Stunden lieber ein oder mehrere Male ein, wenn der Schüler nicht ohne alle Anstrengung singt. Wie die Zeit bei den Privatstudien einzutheilen sei, haben wir schon früher bemerkt (S. 47); es wird sehr gut sein, wenn der Lehrer öfters, gerade bei den fleis-

sigsten Schülern nachfrägt, ob diese Vorschriften des Pausirens und des Ausruhens auch immer getreulich befolgt werden. Nur zu gerne verlängert und überschreitet der junge eifrige Sänger, der seine Kräfte mehr und mehr wachsen fühlt, die kurze Dauer der ihm anbefohlenen Studien und singt Stundenlang ununterbrochen, da es ihn — wie er meint — ja nicht anstrengt. Doch rächt sich solche Selbsttäuschung nur zu oft und zu empfindlich! die jugendlichen Kräfte halten eine, vielleicht geraume, Zeit lang solchen Strapazen scheinbar Stand und brechen dann mit einem Male zusammen, so dass der Schüler ein trauriges Opfer seines übertriebenen Eifers wird und entweder die Stimme gänzlich, oder doch den besten Theil seiner Mittel verliert. Wenn sich ein Sänger oder eine junge Sängerin ganz der Kunst widmen, so können sie immerhin die Uebungszeit mit zunehmenden Kräften nach und nach verlängern und zwei bis drei Stunden am Tage üben, allein mit wiederholten und stundenlangen Unterbrechungen. Es giebt ja so Vieles in der übrigen freien Zeit zu lernen, was einem gebildeten Solosänger, einer dramatischen Künstlerin Noth thut, dass der Tag eher zu wenig, als zu viele Stunden zählt. Einige Fertigkeit im Klavierspiel ist unbedingt nöthig; das Studium der Harmonielehre kann allein zu musikalischer Sicherheit und Herrschaft in dem Reiche der Töne führen, also sollte es von keinem Gesangschüler vernachlässigt werden. Die Kenntniss der französischen Sprache verlangt man heutzutage von jedem gebildeten Menschen, mit demselben Rechte muss man vom gebildeten Sänger die Kenntniss — wenigstens das volle Verständniss der italienischen Sprache (und Aussprache) erwarten! Das Studium der Prosodie, Metrik und Deklamation wird für die Ausführung grosser dramatischer Gesangswerke vom grössten Nutzen, ja unerlässlich sein, damit der Schüler den Tonfall jedes Wortes, ja jeder Silbe genau berücksichtigen und die deklamatorische Gliederung einer Arie mit Bewusstsein vornehmen könne, d. h. die Hauptgedanken nicht etwa den Nebengedanken unterordne u. dgl. mehr, sondern ebensowohl die Accentuation der einzelnen bestimmten

Takttheile als die allgemeine rhythmische Ordnung und Betonung aufrecht erhalte. — Fleissiges Studium der Geschichte und Mythologie ist für den dramatischen Künstler ganz unentbehrlich; die eifrige Lektüre grosser Dichter wird seinen Gefühlen und Gedanken idealen Aufschwung verleihen, — — ach es giebt gar so viel, so unendlich viel zu thun für Den, der nicht ein Handwerker, sondern ein Künstler im Gesange werden möchte, ein wahrer und vollendeter Künstler, dass der sorgliche Meister nicht oft und dringend genug auf alle diese Punkte hinweisen und ihre Beherzigung seinem ihm anvertrauten Schüler anempfehlen kann. — Und auch die Ausbildung des Körpers verlangt ihren Antheil von Zeit! Der junge Sänger befleissige sich gymnastischer Uebungen, er übe den Tanz, die Fechtkunst, er exerzire, wenn seine Haltung schlecht ist u. dgl. mehr; das junge Mädchen sei auch für ihre körperliche Ausbildung besorgt, — die Grazie der Haltung und Anmuth in jeder Bewegung wird das Augenmerk liebender Mütter und Erzieherinnen sein. Heutzutage ist ja auch den Damen jede Art von körperlicher Kräftigung durch Gymnastik, Tanzkunst u. s. w. unverwehrt und zugänglich, so mögen sie doch Gebrauch davon machen! Also nicht nur singen und immer wieder singen ist es, was zum Ziele führt; neben der Ausbildung der Brust und Kehle wird der uneigennützige Meister auch durch Rath und Ermahnung den Schüler, die Schülerin zur Veredelung des Herzens, zur Bereicherung des Geistes, zu allem Guten und Grossen anhalten — dann wird, dann kann der Erfolg nicht ausbleiben. Solche Fürsorge für Geistes- und Herzensbildung wird auch dem wahren, idealen Ausdrucke, der Wärme und Schönheit des Vortrages mehr vorarbeiten, als alle abgeschmackten, verhimmelnden Ausrufungen und das Vorschreiben von zwanzig verschiedenen Ausdruckszeichen und Namen aller Affekte und Leidenschaften — für ein Lied von zwanzig Takten.

Es bleibt uns noch übrig, einige Winke und den Hinweis auf die nöthigen Beispiele in Betreff der chromatischen Skala, der schwierigeren Arpeggiengruppen und sprungweisen Koloraturen zu geben, bevor wir diesen letzten Abschnitt

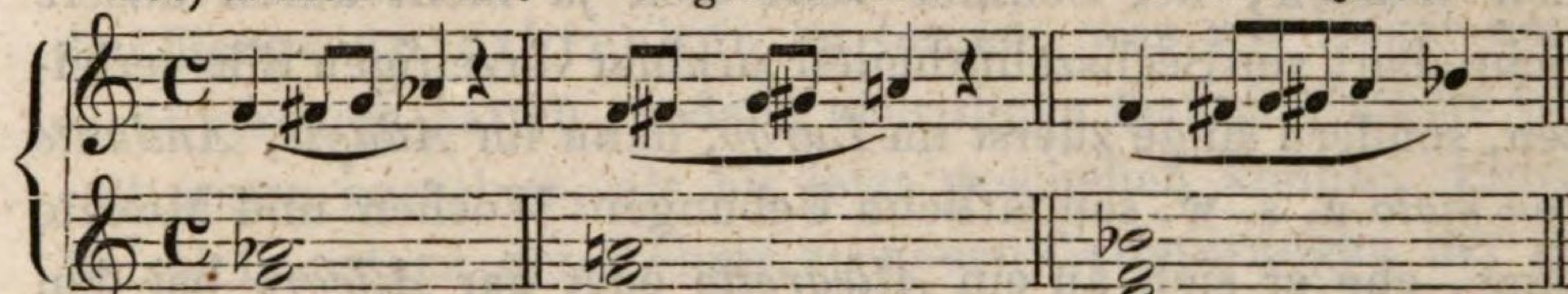
der praktischen Methode zum Abschlusse bringen und zum dritten Theil unseres Werkes, zur Vortragslehre, fortschreiten.

Die Theorie der betreffenden Punkte ist schon im ersten Theile gegeben worden, auf den wir uns hier beständig beziehen müssen.

## Die chromatischen Läufe

verlangen, wie alle anderen diatonischen, dass man zuerst von der Uebung kleiner Theile, d. h. hier weniger halben Töne ausgehe, einen Raum, den man nie eher überschreiten darf, bis die mittelschnelle Aufeinanderfolge der kleinen Anzahl von Tönen in auf- und absteigender Richtung gar keine Schwierigkeiten mehr bietet. Unsere Uebung in der Intonation der halben Töne (S. 238) hat uns auch hierin schon vorgearbeitet und wesentliche Dienste geleistet. Gehen wir nun der Reihe nach den Umkreis einer Terz, Quarte, Quinte u. s. w. chromatisch durch, so wird sich ganz allmählich die Sicherheit und Fertigkeit auch in diesem Genre des kolorirten Gesanges einstellen. Z. B.

206) a. kleine Terz. b. grosse Terz. c. reine Quarte.



d. übermäss. Quarte. e. reine Quinte. f. kleine Sexte.




g. grosse Sexte. h. kleine Septime.



i. grosse Septime. k. Oktave.



Der grosse Vortheil dieser Art und Weise, sich in allen chromatischen Gängen sicher zu machen, liegt (wie wir schon früher bemerkten) darin, dass dem Sänger von der kleinsten Uebung aus immer ein harmonischer Halt dadurch gegeben wird, dass er eben die beiden Endpunkte irgend eines Akkords als die abgesteckten Barrièren seines Laufes im Auge hat — ebenso ein rhythmischer Halt durch die Reihe regelmässig aufeinanderfolgender Gruppen von je 2 durch Viertel eingeschlossenen Achteln (wie bei 206 a. und c.) oder Triolen (206 e. und h.) oder Sechszehnteln (206 g.) — oder geradlinig fortschreitender Achtel (206 b. und d.) oder Sechszehntheile (f. k.) bis zum verlängerten Endpunkte, der immer die Dauer eines Viertels hat. Es liegt auf der Hand, dass diese Uebungen zuerst in ganz langsamer Bewegung vorgenommen werden müssen; der Schüler lasse sich ja nicht durch unsere Schreibart von Sechszehntheilen zu einer vorzeitigen Eile verleiten, sondern singe zuerst im *Largo*, dann im *Adagio, Andante con moto* u. s. w. sämmtliche Uebungen Wochen und Monate lang, ehe er sich an ein *Allegretto* oder gar *Allegro* bei den chromatischen Läufen wagen darf, was ja die höchste Sicherheit der Intonation und Gewandtheit der Kehle gerade in diesem Genre voraussetzt. Die chromatischen Läufe machen in grösserer Ausdehnung eigentlich nur bei hohen Frauenstimmen einen guten Effekt, wenn sie in tadelloser Reinheit und perlendem Flusse so dahinrollen, dass man jeden einzelnen halben Ton deutlich vernimmt. Deshalb mögen die *Mezzosoprani, Soprani sfogati* und *acuti* diese Uebung immerhin nach und nach bis zu dem Umfange von zwei Oktaven ausdehnen, während für die Männerstimmen und den *Contralto* und *Mezzocontralto* der in unseren Studien (206 a.—k.) vorgeschriebene Umfang einer Oktave vollkommen ausreichen wird. — Natürlich muss

unsere Uebung auch umgekehrt d. h. von oben nach unten studirt werden, ja die absteigenden chromatischen Läufe sind sogar viel häufiger, als die aufsteigenden, was auch und insbesondere für die öfter vorgeschriebene, zwei Octaven umfassende chromatische Skala der hohen *Soprani* gilt, die wohl selten oder nie emporsteigend in solcher Ausdehnung vorkommen dürfte. — Weiterer Stoff zur Uebung findet sich in Nro. XIX und XXIV, 10 im zweiten Theile der Geläufigkeitsschule und in der XIVten *Solfeggie* jedes Heftes unserer 100 Vokalisen. — Wir möchten das Studium chromatischer Läufe (in mässig schnellem Tempo) selbst Denen angelegentlich empfehlen, die auf dergleichen Kunststückchen nichts geben, da die Intonation durch nichts so gefördert und befestigt wird, als eben durch das bewusste Fortschreiten der Stimme in den kleinsten Intervallen. — Für

**die schwierigeren Arpeggiengänge**

haben wir gleichfalls schon bedeutend durch unsere Uebungen (S. 267 u. 279) vorgearbeitet. Es wird sich jetzt darum handeln, die *Arpeggi* auch in ihrem regelmässig auf- oder absteigenden Gange unterbrechen zu lernen, was wir bisher noch nicht versucht hatten, sodann aber ihnen mannichfachere Gestaltungen zu geben, als bis jetzt geschehen konnte. Einige Beispiele mögen den Lehrer zu neuen Gruppirungen der gebrochenen Akkorde veranlassen, die ein wesentliches, für viele Stimmen sehr ergiebiges und dankbares Feld der Koloratur bilden.






Wir greifen unser früheres Motiv wieder auf, die Folge des tonischen Dreiklanges und Quartsextakkordes und erweitern dasselbe durch Einführung des $\frac{3}{4}$ Taktes. Nro. 207) a. und b. mögen auch umgekehrt von oben nach unten gesungen werden, ebenso die analog steigenden Mollakkorde bei c. und d.; die Studien e. und f. sind auch auf das Mollgeschlecht auszudehnen, ebenso der grössere Lauf bei g. und h., der (wie alle gebrochenen Akkorde) vielfacher Modifikationen fähig ist, mit deren Darlegung wir uns hier nicht aufhalten wollen. Die Unterbrechung eines steigenden oder fallenden Arpeggienganges durch Wiederholung eines vorausgegangenen tiefen oder höheren Tones bietet in Betreff der Sicherheit der Intonation im Anfange vielseitige Hindernisse und Schwierigkeiten dar, die eben nur durch langsames und ausdauerndes Studium überwunden werden können. Besonders ist dem Mollgeschlechte hier möglichste Berücksichtigung zu schenken, wie wir es auch in den schwierigen Uebungen unter Nro. XXIII des zweiten Theiles der Schule der Geläufigkeit in vollem Maasse gethan haben, während Nro. XVIII eine Menge schwerer Durarppeggien aufweist.

Synkopische Arpeggienbewegungen oder gebrochene Akkorde in Verbindung mit Doppelschlägen und stufenweisen Läufen bieten wieder ein neues Feld der Uebung dar, für das wir hier gleichfalls wenigstens einige Beispiele aufstellen möchten:

208)



Die beiden grösseren Beispiele müssen ebenso wie das dritte in einem Athemzuge gesungen werden. Im ersten Takte von 208) wechseln 2 *Gruppetti* mit zwei Arpeggien des tonischen Dreiklanges in D dur in solcher Weise ab, dass sowohl der erste Doppelschlag, als die erste Brechung des Akkordes mit der Tonika anheben, während der nachfolgende *Gruppetto* sich auf der Terz des Dreiklanges wiederholt und eben so die zweite Arpeggie mit der Terz anfängt und endet. Der zweite Takt ruht auf der Dominantenharmonie und weist zweimal den auf der Quinte der Dominante anhebenden Doppelschlag, einmal in höherer, einmal in tieferer Oktave auf, unterbrochen durch den gebrochenen, gleichfalls mit *e* beginnenden Dominantakkord, während das ganze Beispiel wieder mit einer (durch Einschaltung der None unterbrochenen) Arpeggie schliesst, deren letzte Note der Leitton *cis* ist, welcher auf *d* zum Abschluss führt. Nro. 209) hebt mit einer Brechung des verminderten Septimenakkordes an, die durch einen stufenweisen Triolengang nach unten unterbrochen und in einer kurzen Volate nach oben im nächsten Takte fortgesetzt wird; der Schluss erfolgt auf dem tonischen Dreiklang in *C moll.* Ueber Nro. 210) ist nichts zu sagen.

Eine sehr gute Wirkung machen auch die in schneller Folge modulirenden Arpeggiengestaltungen, deren Ausführung allerdings die ausserordentlichste Sicherheit und Reinheit der Intonation erfordert. Z. B.

211)



Dergleichen Beispiele mag der Lehrer in allen Ton- und Taktarten mannichfach wechselnd aufstellen, um den Schüler mit der zunehmenden Gewandtheit der Kehle zugleich auch musikalisch tüchtig zu machen und auf die Erfindung eigener Kadenzen und Passagen vorzubereiten, in denen die Arpeggiengestaltungen gewiss eine grosse Rolle spielen dürften.

Für das Studium des *Arpeggiengenre's* dient dem Schüler ausser den schon erwähnten Uebungen in der Geläufigkeits-

schule auch die *Solfeggie* Nro. XI in jedem der sechs Hefte unserer hundert Vokalisen.

Unermesslich ist natürlich das Feld der gemischten Bewegungen d. h. der in stufen- und sprungweiser Fortschreitung wechselnden Passagen, für die, wie wir schon im ersten Theile bemerkten, sich gar keine eigentliche Eintheilung ermöglichen lässt. Wir verweisen hier den Lehrer und Schüler nochmals auf unsere Studienwerke, in denen wir versucht haben, alle nur irgend wichtigeren Kombinationen und Gestaltungen durch zahlreiche Beispiele zu vertreten, denen der erfahrene Meister noch viele eigene hinzufügen oder den vortrefflichen *Vokalisen* eines *Cherubini, Danzi, Aprile, Bona, Benelli, Crescentini, Banderali, Lablache, Duprez, Bordogni* und Anderer entnehmen mag.

Was das Studium aller Seiten der Koloratur anlangt, so kann nicht oft genug wiederholt werden, dass immer von den einfachsten Tonreihen ausgegangen werden muss.*) Die von uns im ersten Abschnitte der praktischen Methode aufgestellten Beispiele, sowie der ganze erste Theil unserer Geläufigkeitsschule, geben dem Schüler die Grundlage zu allen ferneren Uebungen. Deshalb muss der Lehrer gerade diese leichteren Studien bis zur grössten Sicherheit und Vollkommenheit auf den verschiedenen Vokalen, in den wechselndsten Stärke- und Schnelligkeitsgraden üben lassen und nie zu einer neuen Uebung vorwärts gehen, bis die vorhergehende nicht ganz geläufig geworden ist.

Die schwierigeren Geläufigkeitsübungen kommen erst dann an die Reihe, wenn der Schüler im Aushalten langer Töne, im *Crescendo*, *Decrescendo*, in der *Messa di voce* und in der Kunst der Betonung schon tüchtige Fortschritte gemacht hat und sich ohne alle und jede Anstrengung im langsamen getragenen Kantilenengesange der *Vokalisen* und *Solfeggien* heimisch

---

*) „*Ce n'est pas la multitude de passages,*" sagt *Concone* — „*de traits inextricables qui rendent volumineuses certaines Méthodes, mais bien le travail persévérant d'un petit nombre d'exercices renfermant dans leur simplicité les éléments des differents difficultés, qui fait surmonter les difficultés.*"

gemacht hat. Neben den Studien der Aussprache, des *Portamento* u. s. w. laufen dann die Uebungen der Gesangsmanieren, des Trillers, der Vor- und Doppelvorschläge, *Gruppetti* u. s. w. her, denen sich die Anwendung alles früher Gelernten in der *Solfeggie* und im Liede, in der Romanze oder *Ariette* anschliesst. Alle Studien, welcher Art sie immer sein mögen, sind nach recht vielen Seiten hin nutzbar zu machen und möglichst über alle Tonarten auszudehnen, damit der Schüler in der Intonation in allen Lagen der Stimme Meister sei. Dem Gesange mit Worten — der immerhin schon recht fleissig kultivirt sein mag, reiht sich dann das Studium unserer letzterwähnten schwierigeren und schwierigsten Koloraturgenre's an, denen der Lehrer möglichste Ausdehnung geben möge.

Es kann nicht unsere Absicht sein, zu verlangen, dass auch hier noch jeder Schüler eine gleiche Fertigkeit in allen *Genre's* der Koloratur erringen solle und müsse; ist doch die Begabung und die Eigenthümlichkeit der Organe so tausendfach verschieden, dass die Stimme des Einen auf ganz andere Aufgaben hinweist, als die des Andern. Nichts desto weniger sollten bis zu einem gewissen Grade doch alle Stimmen auch auf dem Felde des kolorirten Gesanges zu Hause sein *), da die Organe durch die Beweglichkeitsstudien gerade erst recht für die feinste Nüancirung im Vortrage getragener Gesänge geschickt gemacht, ausserdem aber an die hohen, wie tiefen Stimmen von unseren besten deutschen und von allen italienischen und französischen Komponisten auch in Betreff der Kehlfertigkeit Anforderungen gestellt werden — denen ein Sänger durchaus nicht gewachsen sein kann, der unsere Studienwerke nicht vollständig durch-

---

*) „*Les compositeurs n'écrivent pas que des chants soutenus, ils imposent des traits de tout genre que les chanteurs doivent toujours être prêts à interpréter, il faut donc acquérir, autant que les moyens le permettent, l'agilité, la vivacité — en un mot l'exécution. Les voix ont certainement plus ou moins de dispositions à ce genre de vocalisation, mais plus la voix qu'on possède est lourde et rebelle, plus il faut travailler à la rendre souple et légère,*" bemerkt *G. Duprez* in seiner Gesangschule.

gearbeitet hat und aller in ihnen aufgestellten Beispiele Herr geworden ist. Welches Genre der Koloratur für die einen oder andern Organe vorzuziehen sei, das wird erstlich von der natürlichen Begabung abhängen, indem eine Stimme sich in stufenweisen Läufen mit grösserer Leichtigkeit ergeht, einer andern die Arpeggiengänge leichter fallen, u. s. w., sodann aber (namentlich was die freie Erfindung in Kadenzen u. s. w. anlangt) aus dem Charakter des Tonstückes zu entnehmen sein, wovon wir in der Vortragslehre noch zu reden haben.

Sehr wichtig wird es für den Schüler sein, sich auch bei Zeiten an die

### Uebungen im mehrstimmigen Gesange*)

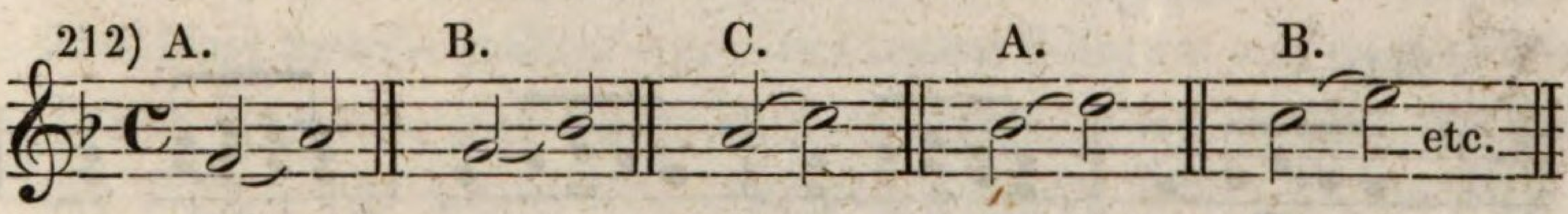
zu machen, um einerseits musikalisch sicher und fest zu werden und unbeirrt von anderen (in tieferer oder höherer Lage, in gleichlaufender oder entgegengesetzter Richtung fortschreitenden, eine gänzlich verschiedene taktliche Geltung einhaltenden) Stimmen, seine eigene Bahn mit tadelloser Reinheit der Intonation zu gehen — andererseits aber auch sich einer oder mehreren begleitenden Stimmen anschmiegen zu lernen. Das gleichzeitige Athemholen, das Ansingen eines Tones in gleichem Piano, das gemeinsame Wachsen und Abnehmen der Tonkraft in zwei oder mehr Stimmen, — oder auch wieder das Unterordnen oder Hervortreten der einen Stimme vor der andern, wo es Noth thut und vom Sinn der Komposition bedingt ist — das sind eine Menge Punkte, auf die der Lehrer bei der Anleitung zum Studium mehrstimmiger Gesänge hinzuarbeiten hat. Es wird gut sein, auch hier die Uebungen zuerst mit kleinen Tonreihen, zweistimmigen Tonleitern, gemeinsam ausgeführten Doppelschlägen u. s. w. zu beginnen,

*) Wir geben diese kurzen Belehrungen hier gleichsam als Anhang, da sie mit dem Abschluss der Koloraturstudien nichts zu schaffen haben. Natürlich können solche mehrstimmigen Studien auch schon früher vorgenommen, überhaupt nach dem jedesmaligen Standpunkte des Schülers auf leichtere oder schwerere Aufgaben ausgedehnt werden.

endlich auf mehrstimmige Vokalisen auszudehnen, bevor man mehrstimmige Lieder oder Duette mit Text wählt, da gar kein Grund vorhanden ist, von der analytischen Methode bei der gemeinsamen Uebung mehrerer Stimmen abzuweichen.

In Konservatorien und ähnlichen Anstalten, wo zwei und mehr Schüler oder Schülerinnen gleichzeitig Unterricht erhalten (oder auch bei gemeinsamem Unterrichte von Geschwistern u. dgl. mehr) wird der Lehrer sehr viel mehr Mannichfaltigkeit in die Studien, in die Art und Weise der Abwechselung unter den Schülern bringen können, als es in der Regel zu geschehen pflegt. Fassen wir diesen Gegenstand noch etwas näher in's Auge, bevor wir mit der praktischen Methode abschliessen.

Es wird sich dabei um zwei Punkte handeln, erstlich um die Beschäftigung der einzelnen Schüler, sodann um ihr Zusammensingen. Alle Regeln der Körperhaltung, Mundstellung, des Athemholens, der Tonbildung u. s. f. gelten natürlich für sämmtliche Schüler, sie mögen zu dieser oder jener Stimmklasse gehören, sind also Allen von gleichem Nutzen. Geht es nun an die praktische Uebung gehaltener Töne oder Passagen, so lasse man die jungen Sängerinnen dasselbe Beispiel unmittelbar hintereinander, auf derselben oder einer höheren Stufe wiederholen, damit erstlich die Aufmerksamkeit rege gehalten, zweitens die Vergleichung der Ausführung einer Passage von verschiedenen Organen ermöglicht, endlich aber das Gehör, die Intonation vollkommen ausgebildet werde, indem die eine Schülerin im nächsten Augenblicke da zu singen fortfährt, wo die erste aufgehört hat. Z. B.

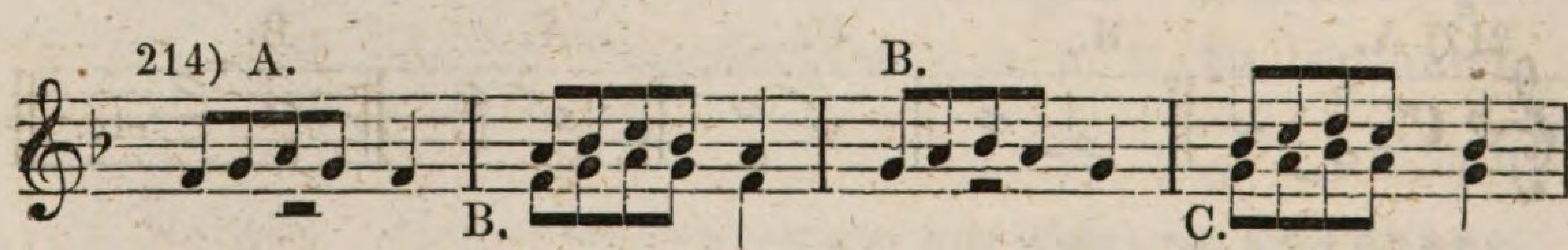
212)



213)





Die Buchstaben A B C bezeichnen die Parthien der ersten, zweiten und dritten Schülerin. Hat also bei Nro. 212) die Erste die Terz *f a* mit reiner Intonation, guter Athemvertheilung und tadelloser Tonbildung vorgesungen, so repetirt die Zweite entweder dieselbe Terz, oder fährt, wie in unserem Beispiele, unmittelbar auf der höheren Stufe der Tonleiter mit der nächsten Terz fort, um wiederum bei C von der dritten Schülerin abgelöst zu werden. In ähnlicher Weise singt ein Schüler die erste Volatine im Umkreis einer Quinte in Nro. 213) A hinauf und zurück; der Zweite wiederholt die Uebung einen halben Ton höher bei B. der Dritte wiederum eine kleine Sekunde höher bei C. Vielleicht lässt der Lehrer auch schon bei der Umkehrung des aufsteigenden Ganges a., nämlich bei b. die Schüler wechseln und fährt damit fort, wie wir es durch die kleinen Buchstaben angedeutet haben. Oder er lässt im Gegentheil in beiden Beispielen eine längere Reihe von Takten von e i n e m Schüler singen, bevor er den zweiten aufruft, der also immer in der Spannung bleibt, jeden Augenblick fortfahren zu müssen und so sein Gehör in rastloser Thätigkeit erhält. Der erfahrene Lehrer wird aus unsern wenigen Beispielen hinlänglich ersehen, wie wir es bei solchen gemeinschaftlichen Studien gehalten wünschen und wir gehen deshalb ungesäumt zum zweiten Punkte über, zur gleichzeitigen Beschäftigung mehrerer Schüler, die mit der Einzelbeschäftigung recht gut abwechseln kann. Es mögen zunächst einige Beispiele folgen:









In Nro. 214) fängt die erste Stimme an, das Motiv eines auf- und absteigenden Terzenlaufes zu intoniren; wenn sie dasselbe Motiv eine Terz höher wiederholt, kommt die zweite Stimme in der ursprünglichen Tonlage hinzu. Letztere wiederholt die Melodie einen Ton höher und wird auf gleicher Tonhöhe von der 3ten Stimme begleitet, während sie selbst eine Terz höher steigt. Nun singt der dritte Schüler die Melodie von *a* aus, die ihm im letzten Takte von dem ersten Schüler wieder abgenommen wird, während er selbst nach Vorgang der frühern Stimmen das Motiv eine Terz höher intonirt u. s. w.

In Nro. 215) machen zwei Stimmen einen aufsteigenden *Gruppetto* ganz in Terzen, die dritte Stimme schwebt in längeren der Harmonie gehörigen Melodietönen zuerst über den beiden Stimmen, bis sie zum Schluss ins *f* hinuntersteigend den Grundton des *F*dur-Dreiklanges intonirt, während Terz und Quinte den andern Stimmen gehören. — Das nächste Beispiel 216) lässt den Grundton *f* von der ersten Stimme mit dem vollen Takte einsetzen und aushalten, während beim dritten Viertel die Terz *a* von der zweiten Stimme intonirt wird. Beide Stimmen halten ihre Töne auch noch 2 Viertel in den nächsten Takt hinein aus, während die dritte Stimme mit der Quinte *c* denselben Takt beginnt; ein Emporsteigen der zweiten und dritten Stimme nach *b* und *d* mit gleichzeitigem Herabsinken

der ersten Stimme nach *e*, lässt einen grossen Nonenakkord ohne Grundton und Quinte ertönen, der im *F*dur-Dreiklange seinen Abschluss findet. — Bei 217) intoniren 2 Stimmen gemeinsam das *c* als Auftakt, von denen die erste nach *f* hinaufspringt, die andere in die Terz *a* hinuntergeht und auf derselben bleibt, während die erstere nach der Quinte *c* zurückkehrt. Indem sodann die beiden Stimmen in Terzen stufenweise hinabgehen, intonirt die dritte Stimme das melodische Motiv *c f c*, was wir von der ersten bereits gehört haben. — Im letzten Beispiele endlich (Nro. 218) fängt die erste Schülerin mit dem zweiten Achtel des Taktes an, die *F*dur-Tonleiter hinaufzusingen und kehrt im nächsten Takte von demselben Taktgliede aus (zum Theil chromatisch) zur Terz der Skala zurück, während die zweite Stimme die von ihr im vorigen Takte gesungene aufsteigende Durtonleiter ausführt. Beim Hinabgehen der zweiten Stimme (nach Analogie der ersten), übernimmt die dritte Schülerin die emporsteigende *F*dur-Tonleiter, während die erste Stimme mit ihr zuerst in Terzen steigt und zwar so, dass sie die Oberstimme hat, sodann aber in Sexten fortfährt und dabei die Unterstimme übernimmt. — Diese Andeutungen werden vollkommen genügen, um den Lehrer auf eine derartige gleichzeitige Beschäftigung mehrerer Schüler aufmerksam zu machen. Möge er Hunderte von ähnlichen und grösseren Beispielen aufstellen und dabei — so weit es der Umfang der Stimmen gestattet — die Schülerinnen abwechselnd die untere, mittlere und obere Stimme singen lassen, damit sich nicht die eine oder andere Sängerin nur und ausschliesslich in den Melodienoten bewegt,*) sondern eine jede auch die untere oder mittlere begleitende Stimme zu übernehmen im Stande sei. — Natürlich wird auch öfters jede Stimme einzeln und in längeren Studien zu beschäftigen sein, gleichwohl bleibt es bei gemeinsamem Unterrichte vorherrschend wichtig, den leben-

*) *Panseron* bemerkt: „*On ne peut pas dire, que les élèves, qui ont le défaut de suivre la partie superieure, manquent d'oreille, puisqu'au contraire ils sont donnés d'une ouïe tellement sensible, qu'ils écoutent d'avantage la partie mélodique.*“

digen Antheil Aller möglichst rege zu halten, und hierzu eignen sich besonders im Anfange besser die kürzeren Beispiele, die die verschiedenen Stimmen beständig theils in der Wiederholung melodischer Gänge, die sie einander abnehmen, theils im harmonischen Zusammensingen beschäftigen. — Wann diese oder jene Uebungen bei gemeinsamem Unterrichte vorzunehmen seien, darüber bedarf es nach der detaillirten Darlegung unseres Lehrganges beim Einzelunterrichte keiner weiteren Erörterung. Die Hauptsache bleibt immer, die verschiedenen Schüler möglichst auf einer Stufe der Ausbildung und des Fortschrittes zu erhalten, wenn ihnen die Lehrstunden gleich förderlich sein sollen. Deshalb muss der Lehrer den etwa zurückbleibenden oder minder begabten Schüler auch allein vornehmen und für Verbesserung und Abhülfe seiner Schwächen und Mängel Sorge tragen, damit dieser im Stande bleibt, mit den übrigen Singenden Schritt zu halten.*)

Ist die Zeit zum Vokalisiren gekommen, so übe der Lehrer mit seinen Schülern ebensowohl einstimmige als mehrstimmige Vokalisen durch. Mit den Solmisationssilben mehrstimmig singen zu lassen, scheint uns deswegen weniger rathsam, weil der Lehrer nicht im Stande ist, die Aussprache der in schneller Folge zusammentreffenden zwei, drei oder gar vier verschiedenen Silben (z. B. *do mi sol* und *si*) zu kontrolliren. Man lasse es also entweder ganz beim abwechselnden (jedoch bei den verschiedenen Stimmen gleichzeitigen) Vokalisiren auf *a*, *o* und *e* bewenden, oder nehme — wenn die Gangart der Stimmen eine fast gleiche ist, die *Guido*nischen oder die andern von uns aufgeführten Solmisationssilben so hinzu, dass die verschiedenen Stimmen immer gleichzeitig dieselben Silben singen (oder vielmehr aussprechen) müssen, — also nicht den Tönen ihre wirklichen Namen geben. Wir verweisen hier noch schliesslich

*) Es ist hier nicht der Ort, die Frage eingehend zu beantworten, ob der Einzelunterricht dem vereinten Unterrichte mehrerer Schüler vorzuziehen sei oder nicht. Beide Weisen haben ihre Vorzüge und ihre Schattenseiten, was namentlich vom gemeinsamen Unterrichte dann gelten muss, wenn der Lehrer die Zeit nicht zu nützen, und gehörig zu individualisiren versteht.

auf unsere 60 zwei-, drei- und vierstimmigen Vokalisen*), die für die Zwecke gemeinsamen Unterrichtes sich sehr fördernd erweisen dürften; an dieselben hätte sich alsdann zunächst das Studium von Duetten, Terzetten und Quartetten leichteren Styles anzuschliessen, um auch die Aussprache von Worten in den Kreis des gemeinsamen Unterrichtes zu ziehen. Schwerere Stücke, Kanons und fugirte Sätze würden schliesslich den Soloschüler auch für den Ensemblegesang tüchtig vorbereiten und befähigen — ein Vorstudium, das für den Opern- und Konzertsänger ja ganz unerlässlich und unumgänglich nothwendig sein muss.

Das geistige Eindringen in das Wesen der Tonstücke, die Art des Vortrages in technischer und ästhetischer Hinsicht, die wahre, empfindungsvolle Wiedergabe des Charakters einer Komposition im Ganzen und in ihren einzelnen Theilen wird aber dem Gesange mit Worten erst seinen wahren Sinn und Werth verleihen. Hierüber ertheilt uns die Vortragslehre die nöthige Auskunft, zu der wir uns jetzt wenden.

---

*) Op. 52—57, Magdeburg, bei Heinrichshofen. — Op. 52 enthält 10 Vokalisen für zwei Soprane, Op. 53 10 Vokalisen für Sopran und Alt; Op. 54 eben so viele für Sopran und Tenor; Op. 55 für Tenor und Bass; Op. 56 zehn dreistimmige Vokalisen für Alt und zwei Soprane; Op. 57 endlich 10 vierstimmige Vokalisen für Sopran, Alt, Tenor und Bass.

# Dritter Theil.

# Vortragslehre.

„Die Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit sind in allen Werken der Kunst der wahre Grund des Schönen.“ *Gluck.*

# Zur Einleitung.

## A. Die geistigen Erfordernisse zu einem vollendeten Vortrage.

„*La musique fait connaître le coeur et l'esprit de ceux qui la professent.*“ *Garcia.*

Es kommt leider oft der Fall vor, dass ein junger Sänger, nachdem er durch unendlichen Fleiss sein schönes Stimmmaterial nach den Regeln der Kunst brauchen gelernt hat und zu einer Meisterschaft im Gebiete der gesammten Technik gelangt ist, damit zugleich den Höhepunkt seiner Leistungsfähigkeit erreicht hat — da ihm die Himmelsgabe, jenen todten Stoff durch die Macht des Geistes, durch die Wahrheit der Empfindung und die Schöpfungskraft der Phantasie*) zu beleben, gänzlich versagt zu sein scheint! Er mag mit seiner Virtuosität dann wohl Lob und Bewunderung erndten können, wird aber niemals im Stande sein, das Herz des Zuhörers zu rühren und jene magische Brücke zu schlagen, die aus der Seele des Sängers hinüberführt in die Seele der lautlos lauschenden und mitempfindenden Hörer.

Sollten wir vielleicht deshalb den andauernden technischen Studien überhaupt den Krieg erklären, sie überflüssig, ja geradezu geisttödtend nennen, wie es unsere modernen Aesthetiker so gern zu thun belieben?**) Gewiss nicht! Denn

---

*) Jene drei Faktoren, die wir schon in der Einleitung zu diesem Buche (S. 19) als unentbehrliche Erfordernisse für den Kunstjünger aufgestellt haben.

**) Wir verweisen hier nochmals auf unsern Aufsatz „Von der Nothwendigkeit umfassender technischer Studien im Gesange, ein Wort an unsere modernen Gesangsästhetiker“ in der Berliner Musikzeitung Echo,

jener Sänger lässt die Hörer kalt, nicht weil er, sondern obgleich er im Besitze technischer Meisterschaft ist. Wie aber auf der einen Seite alle Geschicklichkeit der Stimmbehandlung null und nichtig bleiben muss und der Kunst niemals wahrhaft dienen kann, sobald nicht der geistige Hintergrund, der Endzweck aller künstlerischen Bestrebungen ins Auge gefasst und erfüllt wird — das Aufgehen in der Idee des Kunstwerkes: so gewinnt andererseits die seelische Begabung ihren rechten Werth erst dadurch, dass der Sänger im Vollbesitz einer durchbildeten Technik und mit ihr aller der Mittel ist, die den von ihm beabsichtigten Ausdruck erst hervorbringen und erreichen lassen. — Wir können uns jetzt dem geistigen Gebiete ausschliesslich zuwenden, da wir mit der Technik gänzlich abgeschlossen haben.

Wenn es auf der Hand liegt, dass der Sänger ohne einen sicheren Einblick, eine klare Erkenntniss des Wesens und der Bedeutung einer Wort- und Tondichtung zu haben, den Absichten des Poeten und Komponisten bei seinem Vortrage niemals gerecht zu werden, höchstens hier und da instinktmässig das Rechte zu treffen im Stande sein kann — so ist damit zugleich die Nothwendigkeit eines gebildeten Geistes ausgesprochen, der zuerst den Gesammtinhalt des Werkes durchdringt, sodann den äusseren Bau, die Rhythmik und Melodik, die Accentuation und Dynamik des Stückes im Grossen und Einzelnen erkennt, d. h. die Hervorhebung ganzer Perioden vor den minder bedeutsamen, wie auch einzelner Töne vor anderen, weniger wesentlichen (wie solche auf der Wortstellung und Betonung, der Prosodie und Metrik des zu Grunde liegenden Gedichtes beruht) — eines Geistes, der mit einem Worte sich der poetischen und musikalischen Deklamation bewusst ist, die das auszuführende Werk verlangt und zugleich der Mittel, die sich dazu am Besten eignen. — Ein reger Verstand allein kann aber zum vollendeten Vortrage noch nicht ausreichen; es muss sich vielmehr ein tiefes Gefühl, ein

---

Nro. 9 des Jahrganges 1857, oder in den Wiener Blättern für Musik, Nro. 53 und 57 desselben Jahrganges.

Ergriffensein von der Empfindung, dem Affekte, der Leidenschaft hinzugesellen, die einer Gesangskomposition innewohnt. Der Verstand ermöglicht wohl eine sinngemässe und korrekte Wiedergabe des Tonwerkes, soll jedoch Wahrheit und Wärme in den Gesang kommen, so muss auch das Herz mitsprechen, welches — wie schon Aristoteles sagt*) — ebenfalls seinen Antheil am Tone hat. Wird aber das Gemüth des Sängers zugleich mit dem geistigen Durchdringen des vorliegenden Stoffes, oder besser gerade durch das Verständniss desselben, mächtig erregt — finden die Affekte der Liebe, der Freude, der Hoffnung, des Schmerzes, der Bangigkeit u. s. w., die der Komponist in seine Töne gelegt hat, den lebendigsten Wiederhall im Herzen des Kunstjüngers, dass er gleichsam mit der Person liebt und hofft, trauert und bangt, aus deren Munde jene Gefühle zur Darstellung kommen sollen (wozu ihn wieder allein eine reiche Phantasie befähigen kann, auf die wir als drittes Moment gleich kommen) — dann wird der Zuhörer mächtig ergriffen und mit hineingezogen werden in jenes Gemüthsleben, die Töne bleiben keine todte Sprache mehr und der Sänger hat sein höchstes Ziel erreicht! — Das blosse Gefühl, ohne die thätige Mitwirkung, oder besser den Einfluss und Vorsitz des Verstandes thut es auch nicht, da der Künstler in gewissem Sinne gefühlvoll singen kann, ohne entfernt den rechten Ton zu treffen, den Dichter und Komponist angeschlagen wünschen. Das wahre Gefühl basirt — wir wiederholen es — auf der Erkenntniss der Grundidee eines Stückes, d. h. auf der Thätigkeit des Verstandes.

Eine lebendige Phantasie muss sich aber den beiden Mächten Verstand und Gefühl beigesellen, da der Sänger nur durch ihre Zauberkraft ein getreues Bild aller Seelenzustände vor sich aufgerollt sieht, die er mit Tönen zu malen beabsichtigt. Die Phantasie beschwingt ihn zur höchsten Freude, sie führt ihn ein in die ganze Bitterkeit des Leides, sie entfaltet die Gefühle des Stolzes, der Majestät in grossen Zügen vor

---

*) Aehnlich spricht sich *Tosi* aus: „*S' oda più i precetti del cuore che quelli dell' arte. Oh gran maestro è il cuore!*“

seiner Seele und lässt ihn das demüthige Flehen der Unschuld im Geiste deutlich hören. Wo die Einbildungskraft fehlt*), da kann der Sänger trotz des regsten Verstandes und des tiefsten Gefühles nichts Vollkommenes leisten. Sind doch die Werke unsrer Wort- und Tondichter zum grossen Theile Gebilde der Phantasie, wie sollten sie ohne diese Kraft in ihrem ganzen Umfange erfasst werden? Wie könnte der Sänger dem Fluge hoher und kühner Gedanken folgen, wenn ihm selber die Schwingen dazu fehlen? Die Phantasie wird allerdings durch das Gefühl angeregt und durch den Verstand geleitet, allein wenn sie ihren begeisternden Aufschwung genommen hat, so reicht sie oft weiter als der berechnendste Verstand und das innigste Gefühl; sie trifft oft das Rechte, wo Verstand und Gefühl sich der Gründe nicht mehr klar bewusst sind, sie lässt den Sänger des Tondichters verborgenste Wünsche und Absichten ahnen, und befähigt ihn zugleich zu selbstständigem Schaffen und Reproduziren.

Der Besitz dieser drei Seelenkräfte ist die schönste Himmelsgabe, die dem Kunstjünger verliehen sein kann, der eigentliche Schlüssel zur Erklärung der unsäglichen und zauberhaften Macht, die ein vollendeter Gesangsvortrag auf den empfänglichen Zuhörer auszuüben vermag. Lassen sich solche Schätze nun gleich von keinem Meister der Welt spenden und durch keinen Unterricht gewinnen — müssen sie vielmehr als eine unentbehrliche geistige Mitgift für die Laufbahn des Gesanges beim Kunstjünger vorausgesetzt werden, so bedürfen sie doch andererseits sehr der frühzeitigen und geeigneten Entwickelung und Nahrung, um nicht blos als Keime in der Seele zu schlummern, sondern geweckt zu werden zu herrlicher Blüthe und Entfaltung.

Es wird also zunächst darzulegen sein, durch welche Mittel dies erreicht, d. h. der Verstand, das Gemüth und die Einbildungskraft des Schülers die wünschenswerthe Nahrung und Bildung gewinnen können.

---

*) „Seelenhektisch ist Jeder — sagt *Hippel* — dessen Einbildungskraft auf schwachen Füssen geht. Die Phantasie ist die Lunge der Seele.“

## B. Die Entwickelung und Förderung dieser Seelenkräfte.

„Ein wesentliches Element der wahren Bildung ist die sittliche Absicht derselben.“ *Dr. Lazarus.*

Wir müssen hier etwas weit ausholen! Die Erziehung im elterlichen Hause wird natürlich den Grund zu allem Guten, zu aller und jeder Entwickelung zu legen haben. Womit muss aber jede Erziehung beginnen? Mit der Bildung des Gemüthes. Es wird die Sorge des Vaters, vielleicht im Anfange noch mehr der liebenden Mutter sein, dem jugendlichen Herzen schon frühzeitig die Erkenntniss des Wahren und Reinen und mit ihm die Freude daran, die Liebe zu allem Guten und Edlen — das eigentliche Sittlichkeitsgefühl einzuflössen. Das Kind lernt das Unwahre und Unreine verabscheuen, sobald jene Erkenntniss und Liebe in ihm Wurzeln geschlagen hat; die Moralität ist und bleibt der einzige sichere Grundstein für alle Herzens- und Geistesbildung. Alles, was dem jungen Wesen später entgegentritt, wird von ihm aus dem Gesichtspunkte beurtheilt und mit der Empfindung angeschaut und bemessen, die bei ihm die leitende geworden ist — und so kann der Segen einer wahren und sittlich reinen Anschauungsweise für das ganze Leben nicht ausbleiben. Zugleich muss aber auch das Gemüth des Kindes empfänglich gemacht werden für fremden Schmerz und fremde Freude. „Der gemüthlose Mensch, der unempfindlich ist gegen die höheren Freuden und Schmerzen des Lebens, kann nie ein wahrer Freund sein — sagt Dr. *Sickel* in seiner vortrefflichen Erziehungslehre — weil er uns nicht versteht, weil sein Herz nie wärmer schlägt am Herzen des wiederkehrenden Freundes, weil er nie einen innigeren Händedruck erwiedert! Das schönste Mädchen hat keinen Reiz, wenn niemals die Freude ihr Angesicht röther färbt, wenn nie die Thräne der Rührung und Theilnahme in ihrem Auge glänzt.“ — Daneben wird es die Sorge der Eltern sein, die Willenskraft, jene hohe Macht, die den Menschen zu allem Grossen und Edlen leiten, aber auch auf die schlimmsten Abwege führen kann, bei Zeiten auf gute Bahnen zu len-

ken. Wie die Erkenntniss des Edlen und Reinen nothwendig zur Liebe desselben hinführt, so drängt jene Liebe wiederum dazu, nur das Gute zu wollen und zu vollbringen, so hält sie den Menschen ab, dem Schlechten und Unwahren jemals seine Kräfte zu opfern. Die Gemüthsbildung wird aber mit der geistigen Entwickelung immer Hand in Hand gehen müssen, wie ja der Verstand erst zur Erkenntniss des Guten gelangt sein muss, um die Liebe und Begeisterung dafür wachzurufen. Um den Verstand zu entwickeln, sollte keine Frage des wissbegierigen Kindes unbeantwortet, kein Trieb zur Thätigkeit unberücksichtigt, kein auch noch so geringes Zeichen selbstständiger Kraft unbeachtet bleiben. Später aber werden die Schulen dem Mädchen, die Gymnasien dem Knaben jene allgemeine und umfassende Bildung des Geistes gewähren, die niemals hoch genug geschätzt und angeschlagen werden kann.

Man kommt jetzt überhaupt — Gott sei Dank! — mehr und mehr von jener erbärmlichen Ansicht zurück, als ob Dies und Jenes, nachdem man sich einmal für einen bestimmten Lebensberuf entschieden hat — eben deswegen überflüssig zu erlernen sei, da man es ja doch nicht brauchen könne! Eine tüchtige wissenschaftliche Bildung ist heutzutage für Jedermann (wie viel mehr für den Künstler!) geradezu unentbehrlich, und es kann schon ein ganzes Theil schöner Kenntnisse errungen sein, ehe die bestimmte Wahl des zukünftigen Lebensweges überhaupt möglich und räthlich sein dürfte. Deshalb ist auch dem Kunstjünger das eifrige Studium alter und neuer Sprachen (dem Mädchen wenigstens der letzteren), die antheilvolle Beschäftigung mit Literatur, Poesie und Geschichte vom grössten Nutzen; sein Verstand wird dadurch entwickelt, das Urtheil geschärft, der Geschmack geläutert; der Geist wird mit schönen und erhabenen Gedanken genährt und empfänglich, ja sehnsüchtig gemacht nach allem Edlen und Guten — um so mehr, wenn jene Herzensbildung schon gewonnen oder doch angebahnt worden ist, von der wir oben sprachen.*) —

*) Dass das frühzeitige Anhören trefflicher musikalischer Werke und Leistungen und die eigene antheilvolle Beschäftigung mit Musik unsern

Wie der frühzeitige Umgang mit sittlich edlen Menschen wesentlich auf die Gemüths- und Charakterbildung des Menschen wirken muss, so wird der Verkehr mit talent- und kenntnissreichen Menschen auf die geistige Förderung des Kunstjüngers vom mächtigsten Einflusse sein. *Nina d'Aubigny* sagt in dieser Beziehung überaus schön: „Das beste Mittel für Eltern, die ihren Kindern Talente verschaffen wollen, besteht darin, talentvolle Menschen um sie zu versammeln. Keine Meister können das ersetzen, was der tägliche Umgang mit solchen Personen bewirkt; der heilige Musengeist fliegt ihnen an; man weiss nicht, spricht er bei solchen Kindern, die diesen Vorzug geniessen, von innen heraus oder von aussen hinein! und hierin liegt eben ohne Zweifel der grosse Vortheil, den gebildete, talentvolle Eltern zunächst für ihre eigenen Kinder haben.“

Was nun die Anregung der Phantasie, die Entwickelung dieser Wunderkraft angeht, so steht auch sie in innigem Zusammenhange mit der zunehmenden Reife des Geistes und Bildung des Gemüthes. Auf solcher Basis erwächst die Begeisterung für Alles Edle und Schöne, „jene Flamme, die das Leben des Menschen, das geistige, wie das irdische nährt und erhält, die über hundert Klippen hinweghebt, an denen kalte Berechnung zerschellt und uns mit einer Wärme erfüllt, in welcher ungeahnte mächtige Kräfte sich entfalten.“ (*Feuchtersleben.*) — Was kann aber mehr geeignet sein, die Phantasie zu nähren und zu erfüllen, als der unendliche Zauber, den die Natur in allen ihren Schöpfungen entfaltet*), — die

---

Kunstjüngern Noth thut, liegt zu sehr auf der Hand, als dass wir hierüber an diesem Orte weitläufig handeln müssten. Wen es nicht von selbst in früher Jugend treibt und mächtig drängt, im Reiche der Töne zu leben, die Schätze der Harmonieen am Klaviere, die Schönheit und Bedeutung der Melodieen mit seiner Stimme singend kennen zu lernen — nun der hat gewiss wenig oder keinen Beruf zur Tonkunst.

*) „Was rettet uns — ruft der eben zitirte Autor aus — von der Lüge, die uns umgiebt? Die Freude an der Natur. Ihr Genuss und Studium liefert uns den Aether, aus welchem unser tiefstes, feinstes Wesen geboren und genährt wird. Die Natur wirkt auf den gesammten Menschen, indem sie an alle seine Organe spricht; sie füllt seine Einbildungs-

Herrlichkeit klassischer Werke der Kunst und Wissenschaft, — die Grösse edler Thaten der Vergangenheit und Gegenwart. Die Bildung des Urtheils führt zugleich zu jener Tiefe des Gemüthes, die solchen Reizen zugänglich und fähig ist, ein junges Herz zu erheben und zu beseligen. Die Schönheit poetischer Werke, das frühzeitige Anhören und sich Versenken in die Tonschöpfungen klassischer Meister, der Anblick grossartiger Bauten und Bildwerke, die Anschauung prachtvoller Gemälde, der Hinblick auf alle die Wunderschätze, die wir dem Geiste und der Erfindung der Menschen verdanken — und wieviel mehr noch die Selbstbetheiligung an den schönen Künsten und Wissenschaften — — sollte das Alles nicht geeignet sein, die Phantasie zum kühnsten Fluge zu begeistern und jenes heilige Feuer*) zu schüren, dessen der ausübende Künstler, der Sänger so sehr bedarf, um gleiche Funken in die Herzen seiner Hörer zu werfen und der würdige Dolmetscher herrlicher musikalischer Schöpfungen zu werden? — Ein gutgeleiteter und entwickelter Schönheitssinn wird dabei am sichersten vor Empfindelei einerseits und thörichter Schwärmerei für das Gesuchte und forcirt Originelle andererseits bewahren. Die Aufgabe, solchen Schönheitssinn in Bezug auf Tonkunst zur Erkenntniss des Schönen**) auszubilden, fällt recht eigentlich dem Gesanglehrer zu, des-

---

kraft mit bedeutenden, grossen, erfrischenden Gebilden aus: ihre grossen einfachen, aber gesetzlichen Wirkungen wecken tüchtige belebende Gedanken in uns; ihre Schönheit, die sie auf allen Wegen in Blüthen und Sternen mit verschwenderischer Liebe in den Wandel belebter Welten streut, scheucht die Falten der kleinlichen Sorge aus unserm Antlitz; ihre Grösse führt uns über uns selbst hinaus!"

*) Jene: ἔξω ἑαυτοῦ θεῖα μανία! ein „Insichsein, das den Schein eines Aussersichseins hat", wie *Volkmann* in seiner Psychologie sich ausdrückt.

**) „Schön — sagt *Jos. Beck* — nennen wir Alles, was seiner Form nach wohlgefällt. Dieses Wohlgefallen der Form beruht aber darauf, dass ein Inneres (Ideelles), ein Gedanke, eine Idee in einem äusserlich Wahrnehmbaren, sei es in Worten, Tönen oder Gestalten treffend ausgeprägt wird. Die Schönheit ist also der volle Einklang eines Uebersinnlichen und Sinnlichen."

sen Wahl überhaupt von so weittragender Bedeutung ist, dass wir hierauf etwas näher eingehen müssen.

---

## C. Die Wahl des Gesanglehrers.

> „Die Eltern sollten bei der Wahl eines Lehrers wohl bedenken, welche Gewalt ihm durch seine Kunst über das Gemüth des Schülers verliehen ist, wie er es zum Edelsten erheben, aber auch mit Gemeinem beflecken und verderben kann und wie nachtheilig selbst ein Leerlassen des Gemüthes ist, während die Musik unwiderstehlich auf Erregung der Sinn- und Seelenkräfte hinwirkt. Fadheit, Gedankenlosigkeit, Sinnlichkeit, Eitelkeit und ungezügelte Leidenschaftlichkeit können durch den Musiklehrer eingepflanzt, es kann ihm aber auch die Erweckung und Nährung der edelsten Seelenkräfte und Gesinnungen verdankt werden.“ *Marx.*

Es soll hier nicht mehr von der musikalischen Tüchtigkeit des Gesanglehrers, von seiner vollkommenen Kenntniss der Tonbildung und des ganzen Stimmmechanismus die Rede sein, da wir auf die Nothwendigkeit solcher Eigenschaften des Lehrers im Laufe unseres Buches schon so vielfach hingewiesen haben, dass dieselben als *conditio sine qua non* vorausgesetzt werden müssen! es wird sich hier vielmehr um die Ansprüche handeln, die wir an die Geistes- und Gemüthsbildung Dessen zu stellen berechtigt sind, der den strebsamen Kunstjünger auf die Stufe geistiger Vollendung zu führen berufen sein will. Die Sache ist eigentlich so einfach, dass sie mit wenigen Worten ausgesprochen werden kann. Wir müssen vor Allem diejenigen Vorzüge des Geistes und Gemüthes, diejenige Willenskraft, die wissenschaftliche Bildung und Schärfe des Verstandes, endlich diejenige Begeisterung für das Edle und Schöne, die wir für den Schüler als unerlässliche Bedingungeu zu einem künstlerisch vollkommenen Vortrage bezeichneten — in erhöhtem Maasse bei dem Lehrer zu beanspruchen und vorauszusetzen das Recht haben. Wie soll ein Gesanglehrer auf das Gemüthsleben, die Herzensbildung des Schülers veredelnd einwirken, wenn ihm selbst die Tiefe des Gemüthes, das Gefühl der Wahrheit und Sittlichkeit nicht innewohnt? Wie kann er *Gluck*sche oder

*Spontini*'sche Gesänge einstudiren wollen, wenn ihm ein Verständniss des Alterthumes niemals aufgegangen ist? Wie will er die wundervollen Rezitative aus *Don Giovanni* auch nur sprachlich richtig singen lehren, wenn er von den Gesetzen der Metrik und Prosodie keine Ahnung hat? Wie darf er sich an das Einstudiren in der Originalsprache wagen, wenn er selbst vielleicht nur nothdürftig und unsicher die Aussprache der italienischen Buchstaben und Silben kennt? Wie soll der Meister seinem Schüler eine Vorstellung, ein Bild der Klangfarben geben für den Ausdruck der verschiedenartigen Affekte der Liebe, des Hasses, der Freude, des Schmerzes, der Verachtung und des Mitgefühles u. s. w., wenn sein Geist nicht durch historische Studien Charaktere zu begreifen, seine Seele nicht aus der Lektüre grosser Dichter das menschliche Herz in seinen tiefinnersten Empfindungen kennen und verstehen gelernt hat? Wie könnte er endlich, um mit *Zellner* zu reden, „den poetischen Hauch, der jeder Kunstleistung die letzte Weihe, den Glorienschein der Idealität verleiht, jene tiefe Gluth der in den dichterischen Stoff des musikalischen Kunstwerkes sich versenkenden Empfindung“ heraufbeschwören, wenn die Begeisterung für das wahrhaft Schöne ihn selbst nicht in hohem Maasse durchglüht?!

Man ist in allen Zweigen des Wissens eifrigst bemüht, die besten Lehrkräfte zu gewinnen und sollte nur im Gesange so wenig wählerisch sein? Können wir von Jemand, der selbst nur Handwerker in seiner Kunst ist, der dieselbe als „Geschäft“ betreibt und in ihr nur die melkende Kuh erblickt, die ihm reichliche Nahrung spendet — verlangen, dass er Künstler heranziehen soll? Gewiss nicht! Ein solcher Lehrer wird einem Jünglinge oder Mädchen gegenüber, welchen das Glück zu Theil wurde, durch die Fürsorge gebildeter Eltern in den Besitz einer umfassenden Bildung gelangt zu sein — nur zu oft in den Fall kommen, über den Mangel eigener Bildung erröthen zu müssen, statt seinen Schüler in Verehrung zu sich aufblicken zu sehen. Er wird auf das warme, begeisterte Gemüth seines Jüngers erkältend und lähmend einwirken, statt solche Himmelsgabe mehr und mehr zu ent-

wickeln und den Schönheitssinn zu leiten und heranzubilden. Man sollte doch nachgerade einsehen, dass ein solcher Lehrer für den geistig begabten und wissenschaftlich bewanderten Schüler geradezu eine Unmöglichkeit sein muss! Und einem Jünger gegenüber, der durch trübe oder ungünstige Verhältnisse bisher nicht in der Lage gewesen, an der Bildung seines Geistes und der Erwerbung schöner Kenntnisse zu arbeiten — — einem solchen thut erst recht ein ausgezeichneter Meister Noth, der nach Kräften bemüht ist, das Fehlende aus dem Borne seiner Bildung zu ergänzen und zu ersetzen, den Schüler durch die Art und Weise seines Unterrichtes auch geistig zu fördern und die Lücken auszufüllen, die einem glücklichen Gelingen auf dem geistigen und idealen Gebiete der Kunst hinderlich sein müssten! ein Lehrer — der sich nicht begnügt, zu fleissigen Gesangstudien anzuhalten, sondern immer wieder auf die Nothwendigkeit allgemeiner wissenschaftlicher und sprachlicher Kenntnisse hinweiset und durch seinen Rath und Einfluss es durchzusetzen sucht, dass das Versäumte so viel als irgend möglich nachgeholt werde. Stände der Lehrer auf der gleich niedrigen Stufe der geistigen und sittlichen Bildung*) mit einem so wenig durch Erziehung begünstigten Schüler — wie sollte er denselben zu heben und auf das Bessere hinzuleiten im Stande sein, wenn er überhaupt jemals solchen Gedanken an seine eigentliche Bestimmung und Aufgabe Raum geben würde!

Man wähle also sorgfältig, wenn man sich nach einem Gesangmeister umsieht, dem man die gänzliche Ausbildung — nicht blos Abrichtung — eines talentvollen Schülers anvertrauen möchte; man forsche nach, ob der Lehrer im Be-

---

*) „Jede künstlerische und wissenschaftliche, bildende und gebildete Bethätigung des innern Lebens — sagt *Lazarus* in seinem Leben der Seele — ist ein Aufsteigen zu höherem und edlerem menschlichen Wesen, Sittlichkeit aber ist das menschliche Wesen selbst; sie ist in der That und in der Geschichte der Kern, aus dem der Lebensbaum der allgemeinen Menschheit emporwächst, sie soll auch wiederum die Frucht an dem jedes Einzelnen sein, zu welchem sich jedes andere Können wie Blatt und Blüthe verhält." —

sitze aller der Eigenschaften ist, die einen wahrhaft veredelnden Einfluss auf Geist und Gemüth seiner Jünger ausüben müssen — und so wird auch der künstlerisch vollendete Vortrag (so weit sich derselbe überhaupt erlernen lässt) glücklich angebahnt und entwickelt werden. Es bleibt uns noch übrig, die Art und Weise in Kürze darzulegen, wie bei der Vortragslehre im Allgemeinen von Seiten des Lehrers zu verfahren sei, bevor wir in die einzelnen Theile dieser Lehre praktisch eingehen. —

---

## D. Aufgabe des Lehrers in Bezug auf die Anleitung zum Vortrage.

„*Ipsi barbari docent laetos, teneros, plenos majestate aliosque modos certa vocis temperatione producere, methodumque ergo docent, qua desideratus animi adfectus obtinetur.*“ *Haller.*

Wenn der Schüler an Stücken von kleinerem Umfange, vielleicht auch geringerer musikalischer Bedeutung (vgl. S. 375), an Arietten, Kanzonen und Liedern, die melodisch und sangbar geschrieben sind, seine Vorstudien für den Gesang mit Worten durchgemacht und zugleich die sinnliche Schönheit des Tones auf ihren Höhepunkt geführt hat — so mache der Lehrer ihn sofort mit den vorzüglichsten Meisterwerken der Vokalmusik bekannt. Nur durch das Studium der vielen herrlichen Gesänge eines *Beethoven*, *Händel*, *Bach*, *Mozart*, *Haydn*, *Cherubini*, *Weber*, *Spohr* u. A. kann der Geschmack des Kunstjüngers herangebildet, sein Urtheil entwickelt und sein Schönheitssinn auf die rechte Bahn gelenkt werden — während umgekehrt durch die ausschliessliche Beschäftigung mit leeren, ohrenkitzelnden, aber inhaltsarmen, Tonstücken der Geschmack verdorben und frühzeitig zu Grunde gerichtet wird. — Hierbei genügt es jedoch nicht, dem Schüler zu sagen: das und das ist schön — nein, er muss von seinem Lehrer erfahren, worin die Schönheit einer Tonschöpfung besteht. Diese offenbart sich aber zunächst in dem Grundgedanken des ganzen Werkes; deshalb muss der Meister seinem

Jünger die tiefinnerste Bedeutung, die Idee der Komposition erläutern, ehe er auf die Vorzüge der Ausführung und Realisirung des Gedankens durch Melodieführung, Rhythmisirung, Harmonisirung, Accentuation und Deklamation u. s. w. näher eingehen kann.

Es wird eine solche Aufgabe bei der Vokalmusik dem gebildeten Meister um so weniger Schwierigkeiten bereiten, als es sich in derselben zunächst um die Reproduktion einer bereits in Worten vorliegenden Dichtung handelt. Der Lehrer wird demnach zuerst die der musikalischen Komposition zu Grunde liegende Arbeit des Dichters einer genauen Besprechung zu unterziehen haben, er wird ihren Sinn, ihre Bedeutung zu erörtern, sodann aber die verschiedenen Empfindungen, Affekte und Leidenschaften ins Auge zu fassen haben, die in der Musik ihren Ausdruck finden sollen, und dem Schüler darlegen, wie der Komponist denselben verwirklicht, erhöht, ja gegipfelt hat — indem nur zu oft (was besonders von *Mozart* gelten muss) zu einer mehr als mittelmässigen Dichtung eine wahrhaft schöne Musik geschaffen worden ist. Was nun den Vortrag speziell anlangt, so wird der Lehrer auf die unterscheidenden Merkmale eingehen müssen, die ein Gefühl charakterisiren, einen Affekt eben zu diesem Affekte machen. Denn alle Affekte und Leidenschaften haben ihre bestimmbaren und eigenthümlichen Kennzeichen*) und wir werden später sehen, wie unendlich reich die Mittel des Ausdruckes sind, die wir durch unsere bisherigen technischen Studien gewonnen haben, um alle diese Bewegungen der Seele im Gesange aufs Treueste wiederabzuspiegeln. Die Hülfe des Wortes — wir wiederholen es — scheint uns hierbei unschätzbar**), indem

*) Der Lehrer muss also auch ein guter Psychologe sein, um dieser Aufgabe zu genügen!

**) Es kann hier nicht der Ort sein, ausführlicher auf die brennende Frage unserer Tage einzugehen, ob der Instrumentalmusik die Macht eingeräumt oder bestritten werden müsse, ganz bestimmte Vorstellungen im Zuhörer zu erwecken — eine Frage, mit deren Bejahung oder Verneinung eigentlich die ganze Berechtigung oder Unstatthaftigkeit der sogenannten Programmmusik ausgesprochen wird. *Hanslick*, der schroffste

die Töne recht eigentlich erst durch die Worte einen bestimmten Sinn gewinnen, an und für sich aber nur die Sprache des Gefühles verstärken und eindringlicher machen*).

Hat der Schüler so einen Einblick in das Ganze der Dichtung und Musik gewonnen, so wende der Lehrer sich zu dem Einzelnen und weise dessen Zusammenhang und stete Rückbeziehung auf die Idee des Ganzen nach. Das Eingehen in die kleinen Einzelnheiten ist im Vortrage, in der musikalischen Ausführung — wie in jeder anderen künstlerischen Schöpfung — durchaus nicht eher am Platze, als bis die Anlage im Ganzen und Grossen vollendet ist, sonst tritt an die Stelle einer geistvollen Konzeption eine peinliche und kleinliche Detailausführung. Hierauf richte der Meister vor Allem sein Augenmerk. Dass sowohl der Vortrag im Allgemeinen,

---

Bestreiter jener Macht der instrumentalen Musik, geht in seiner Polemik so weit, der Musik gar keinen Inhalt zuzugeben, zuletzt aber doch die Form des Musikstückes für dessen Inhalt zu erklären, einen Widerspruch, den auch *Vischer* in seiner Aesthetik rügt, ohne jedoch im Uebrigen *Hanslick's* Ansichten entgegenzutreten. *Zamminer* und *Zeising* theilen *Hanslick's* Meinung und erblicken nur in der Form die Schönheitsidee; *Lazarus* tritt vermittelnd dazwischen, indem er einen Unterschied zwischen Werth und Wirkung der Musik macht, ersteren (den künstlerischen Inhalt) allerdings nur in den Tonbildungen erkennt; in Betreff der Wirkung hingegen nicht bei der Aesthetik, sondern bei der Psychologie angefragt wissen will, die allerdings die vorhandene Wirkung nicht (wie *Hanslick* thut) nach einem Prinzip bestimmen kann, welches mehr als neun Zehntheile — nämlich alle Diejenigen von dem Erfahrungsgebiete ausschliesst, welche nicht die unvergessliche bestimmbare Anschauung eben des Tonstückes mitnehmen, das sie gehört haben, sondern nur eine allgemeine Nachwirkung des Gefühles. — *Zellner*, *Brendel* und *Adolf Kullak* ertheilen dagegen der ideellen Seite das ästhetische Hauptgewicht. Der Letztere vindizirt dem Tone eine zweifache Bedeutung, eine sinnliche und eine inhaltlich geistige und bemerkt zugleich, dass die bisherigen ästhetischen Theorien die erstere, (sinnliche) Bedeutung des Tones sehr genau untersucht hätten, dagegen über die inhaltliche Seite desselben leichter hinweggegangen seien und den Zusammenhang des Tones mit dem Gefühle immer nur auf seine sinnliche Natur zurückgeführt hätten. *Kullak* verspricht uns demnächst eine Brochüre, welche die allgemeine Schönheitsidee der Musik in ausführlicher Weise zum Gegenstande haben soll.

*) Man vergleiche die Anmerkung auf S. 75.

als die Vortragsmittel im Besondern zunächst bedingt und wesentlich verschiedener Natur sein werden, je nachdem das auszuführende Werk der Gattung der Kirchen-, Kammer- oder Bühnenmusik angehört, je nachdem es im französischen, italienischen oder deutschen Style gesetzt ist, liegt auf der Hand. Was auf der Bühne zulässig sein könnte, dürfte in der Kirche geradezu verwerflich erscheinen; was in den skizzenhaften Opernarbeiten der Italiener an Zuthaten von Seiten des Sängers thunlich, ja wünschenswerth ist, müsste in den klassischen Werken unserer deutschen Meister streng unterbleiben. Indem der Lehrer auf diese Hauptgrundsätze, dieses Allgemeinste der Vortragslehre hält, dringe er weiter auf ein Eingehen in den Charakter derjenigen Persönlichkeit, aus deren Munde der Bühnen- oder Oratoriensänger seine Sprache führt. Es wird die Ausdrucksweise eines Herrschers oder Helden eine andere sein müssen, als die des einfachen Landmannes, selbst wenn Beide dieselben Gefühle aussprechen oder singend ausdrücken. Selbst das Alter und die Nationalität der darzustellenden Persönlichkeit wird zu den verschiedenartigsten Modifikationen des Vortrages führen müssen. Das Flehen des gebeugten Greises wird mit dem Gebete des unschuldigen Kindes gewiss nicht konform sein, die Fröhlichkeit des heissblütigen Südländers darf nicht mit denselben Farben gemalt werden, als die Freude des gemessenen kühlen Nordbewohners u. dergl. mehr. — Wir können unmöglich auf alle diese Punkte näher eingehen, über die sich wohl ein eigenes Buch schreiben liesse, — wollten es jedoch nicht unterlassen, die Aufmerksamkeit des Lehrers auf die mannichfachen Bedingungen hinzulenken, die bei den Anforderungen eines edlen und wahren Vortrages in Betracht kommen. Lehren lässt sich ein solcher Vortrag überhaupt nicht — wie wiederholt bemerkt wurde — wenn nicht der nöthige Fond an Urtheil, Gefühl und Einbildungskraft im Schüler vorhanden ist, desto mehr aber wird es nöthig sein, das vorhandene Talent herauszubilden und vor Irrwegen zu warnen und zu bewahren, sowie dem Schüler eine eingehende Erklärung des Sinnes aller der Kunstmittel zu geben, deren

er sich zur Realisirung seiner Absichten im Vortrage der verschiedenartigsten Gesangswerke bedienen soll. Wir werden also jetzt gleichsam eine Aesthetik der bereits vom technischen Standpunkte aus uns wohlbekannten Vorgänge und Mittel des Vortrages abzugeben haben, d. h. noch einmal auf die Bedeutung des Athems, der Tonfärbung, der Aussprache und der verschiedenen dynamischen Mittel eingehen müssen, so weit diese den künstlerischen Vortrag angehen, und endlich mit einer Erörterung derjenigen Freiheiten schliessen, die sich der gebildete Sänger bei seinem Vortrage gestatten darf.

Vorher aber sei es uns erlaubt, noch auf zwei Punkte hinzuweisen, welche am Besten hier in der Einleitung zur Vortragslehre am Platze zu sein scheinen, um nicht später den Gang unserer Darstellung dadurch zu unterbrechen.

So wünschenswerth und nothwendig es auch erscheinen mag, dass der Gesanglehrer nicht allein in Bezug auf Technik, sondern erst recht in Bezug auf charakteristische Tonfärbung für den Vortrag im Stande sei, dem Schüler durch Vorsingen ein deutliches Bild von dem zu geben, was von ihm verlangt wird: so ist es doch mit solchem Vorsingen allein noch nicht abgethan. Der Lehrer muss, um dem Schüler wahrhaft zu nützen und ihn nicht zu geistloser Nachbeterei anzuhalten, ihm dabei beständig sagen, warum er es so und nicht anders zu machen habe — ja er muss bei vorgerückterer Reife des Urtheils und glücklicher Entwickelung des Gefühllebens des Schülers oftmals die eigene Ansicht der des Schülers opfern, wenn dieser stichhaltige Gründe für seine Anschauungsweise beibringt. Die Individualität des Sängers ist stets zu berücksichtigen und zu respektiren, wenn gleich der Künstler — wie wir später sehen werden — um den wahrsten Ausdruck zu finden, immer über der Sache stehen, d. h. nicht einen subjektiven, sondern einen rein objektiven Standpunkt im Momente des Vortrages einhalten muss.

Der zweite Punkt betrifft eigentlich ziemlich dasselbe, wenigstens etwas sehr Aehnliches — wir meinen das Nachahmen der Vortragsweise und Auffassung berühmter Künst-

ler. Es ist gewiss von der grössten Wichtigkeit und Bedeutung für den strebsamen Kunstjünger, wenn er oft und mit ganzer Seele dem Gesange grosser Künstler lauschen kann, wenn er Gelegenheit hat zu hören, wie solche Meister eine Rolle anlegen, ausarbeiten und durchführen, welche Mittel des Vortrages sie bei dieser und jener Arie, welche Deklamation bei jenem Rezitativ u. s. w. zur Anwendung bringen — — doch hüte sich der Kunstjünger dabei vor sklavischer Nachahmung, die nun und nimmermehr für den Mangel eigener Schöpfungskraft entschädigen kann*). Es bleibt immer eine missliche Sache um das Vortragen *à la Schröder-Devrient***), *à la Roger* u. A. m., obgleich der junge Sänger Vieles, unendlich Vieles von solchen Kunstgrössen lernen kann. Darum ist es die Pflicht eines gewissenhaften Lehrers, den Schüler vor allem einseitigen Kopiren berühmter Künstler zu warnen, ihn auf eigene Bahnen zu lenken und mit allen Kräften darnach zu streben, die Eigenthümlichkeit der Anschauungs- und Auffassungsweise des Jüngers zu bewahren und verständig zu entwickeln.

*) ,,*Il copiare è da scolaro, l'inventare da maestro*'' sagt *Tosi*. Aehnlich *Panofka*: ,,*Gardez vous d'imiter systématiquement un artiste, quelque illustre qu'il soit. Soyez vous même avant tout et croyez que votre originalité particulière si petite qu'elle puisse être, sera toujours préférable même à une imitation achevée.*''

**) Wenn man die genialen Leistungen dieser einzigen und in Bezug auf dramatische Grösse bisher unerreichten Künstlerin mit den Kopien vergleicht, die ein Theil unserer modernen Sängerinnen nach ihrem *Fidelio*, *Romeo* u. s. w. in Ton und Darstellung zu geben versuchet, so wird Einem das Missliche solcher Versuche so recht klar, das hindert jedoch gelehrte Kunstkritiker nicht uns zu offenbaren, dass Frau oder Fräulein ,,So und So'' in diesen Gebilden das verwirklicht und gegipfelt haben, was die *Schröder-Devrient* nur erst geahnt und beabsichtigt hatte!!! Unsere Bühnen sind ja überhaupt mit ,,Meisterinnen ersten Ranges'' wahrhaft überfluthet! Schade, dass unsere Ohren in der Entwickelung so sehr hinter denen mancher Kunstrichter zurückgeblieben sind, um das Alles nicht gewahr zu werden!

# Erster Abschnitt.

## Die musikalische, deklamatorische und psychische Behandlung des Athems.

*„Nell' esecuzione di simile cantilena deve il Cantante usare la doppia avvertenza di premunirsi cioè di un volume di fiato corrispondente alla di loro durata, e di smaltirlo quindi con la maggiore industria possibile, vibrandolo or più or meno, ed ove il bisogno lo richiede, per far che ne resti di avanzo anzi che abbia a mancarne.“* *M. Perrino.*

Wir haben in den beiden ersten Theilen dieses Buches den Prozess des Athmens rein vom physischen Standpunkte aus betrachtet, d. h. dargelegt, in welcher Weise die zum Singen nothwendige Luft einzuathmen, zurückzuhalten und wieder auszugeben sei. Es wird uns jetzt obliegen, die Behandlung des Athems in Bezug auf den Vortrag zu besprechen, ein Gegenstand, der von der höchsten Wichtigkeit ist. Denn offenbar hält man eine Reihe von Tönen, die man in einem und demselben Athem singt, dadurch auch geistig enger zusammen, während man sie von einer zweiten und anderen nachfolgenden Tonreihen gewissermaassen scheidet, indem man dazwischen zu neuem Athemholen absetzt. Nun kann es aber natürlich sowohl in Hinsicht auf die musikalische, als auf die deklamatorische Ausführung eines Gesangstückes durchaus nicht gleichgültig sein, wohin solche grössere oder kleinere Pausen fallen, wie sie durch die Thätigkeit des Einathmens herbeigeführt werden. So liesse sich die Kunst des sinngemässen Athemholens recht wohl als die Interpunktion des musikalischen Vortrages bezeichnen; mit dieser Interpunktion und ihren Regeln werden wir uns zunächst zu beschäftigen haben.

Man könnte behaupten, es bedürfe hierzu gar keiner besondern Regeln, indem der Sänger (der ja stets mit Worten singt) sich, um zu wissen, wo er zum Athmen absetzen muss, einfach an die Metrik und Interpunktion der Textverse zu halten habe, auf welcher doch der musikalische Satzbau, die sinngemässe und harmonische Gruppirung der musikalischen Glieder, Sätze und Perioden recht eigentlich basire. Nun ist es auch unbestritten wahr, dass die Kenntniss der Metrik und Prosodie einerseits, wie die des musikalischen Periodenbaues anderseits dem Sänger in vielen Fällen den sichersten Wegweiser für ein sinngemässes Athemholen abgeben wird und für ihn schon deshalb gerade zu unentbehrlich ist — aber diese Kenntniss allein reicht keinesweges aus, da hier noch andere Umstände in Betracht kommen.

Werden doch oft Hunderte von Takten auf einer einzigen Textsilbe gesungen — wir erinnern nur an zahlreiche Schlussfugen kirchlicher Werke, die das Wort Amen zum alleinigen Textinhalt haben — wo soll in derartigen Fällen zu erneutem Athemholen abgesetzt werden? Und auch, wo der Text nicht in solcher Weise beschränkt ist, wird sich selten die gleiche Reihe von Worten, die sich in einem Athem sprechen lässt, im Gesange in einen und denselben Athem zusammenfassen lassen, weil der Komponist wohl fast immer wenigstens einem Theile der Worte länger auszuhaltende Töne untersetzt. Ja nicht einmal jenes erste und einfachste Gesetz, dass die Silben eines Wortes nicht durch Athemholen von einander getrennt werden sollen — ist überall aufrecht zu erhalten. Z. B.




Jeder Redner würde die drei vorstehenden Worte in einem Athem sprechen, während wohl den meisten Sängern (ausser der vor Beginn des Stückes eingeathmeten Luft) ein zweimaliges Absetzen zu neuem Athmen nothwendig sein dürfte. Denn erstlich stellt sich schon nach dem Aushalten der zwei

längeren und zwei kürzeren Worte, die bei langsamstem Tempo den Worten: *Stabat mater* zugetheilt sind, das Bedürfniss zu frischem Athem vor dem Worte „*dolorosa*“ fast unabweislich ein; sodann aber wird das letztgenannte Wort selbst, dem während einer Dauer von vier Takten eilf Noten vom Komponisten eingeräumt wurden, schwerlich ruhig und tonvoll in einem Athem vom Sänger gesungen werden können, vielmehr mitten im Worte ein erneutes Athemholen nothwendig werden. Wir haben die Stelle, wo dies füglich geschehen könnte, mit einem † über den Notenlinien angedeutet.

Warum ist es denn aber gerade hier am Besten und am Passendsten, die Kantilene durch Athmen zu unterbrechen? — Es ergiebt sich eben aus dem Allen, wie auch aus den mannichfachen Konflikten, in die das physische Bedürfniss des Athemholens mit den Anforderungen des Textes oder auch der Melodie geräth u. dergl. m., die Nothwendigkeit bestimmter Regeln, die wenn sie sich auch nicht überall stichhaltig zeigen können und unfehlbar manche Ausnahme erleiden müssen, doch in den meisten Fällen maassgebend sein können. Wir wollen, indem wir diese Regeln jetzt aufstellen, zugleich die hauptsächlichsten Ausnahmefälle, so weit dies thunlich, beifügen.

## Regeln für ein sinngemässes Athemholen.

1) Bei jeder grösseren, wie kleineren Pause, muss neuer Athem geschöpft werden. Nur wenn eine ganze Reihe kürzerer Pausen die einzelnen Textsilben trennt, mag der Sänger sich ausnahmsweise damit begnügen, die Kantilene auf Momente zu unterbrechen, ohne wirklich Athem zu holen.
2) Vor jeder Fermate oder mehrere Takte ausfüllenden Note oder Passage ist zum Athmen abzusetzen. Wenn in solchen Fällen eine oder zwei kürzere Noten noch vor der Fermate stehen, so mögen dieselben — wenn es der Sinn verlangt — noch mit in denselben Athem aufgenommen werden.

3) Bei grösseren Pausen und nach längeren Noten schöpfe man vollständig und tief Athem, während ganz kurze Noten oder Sechszehntheilpausen nur zu einem unvollständigen oder halben Athem (*mezzo respiro*) Zeit lassen.

4) Wenn der Sänger eine kurze Reihe von Tönen vor sich hat, vor und nach welcher sich Gelegenheit zu einem ganzen Athemzuge darbietet, so begnüge er sich vor den wenigen Tönen mit einem halben Athem und spare den tiefen Athemzug für die längere Phrase auf, welche nachfolgt — um die Lungen nicht zu sehr zu ermüden.

5) Es wechseln überhaupt die vollständigen und halben *respiri* am Besten so miteinander ab, dass auf zwei bis drei leichte Athemzüge ein tiefes Einathmen folgt, wie ja auch in der Schriftsprache mehrere Kommata einem Semikolon oder Punkte voraufgehen.

6) Im Kirchengesange, wo die Kantilene dauernd in langen Noten einherschreitet, ist stets der vollständige Athem erforderlich.

7) Die zum Athemholen nöthige Zeit ist (wo keine Pause steht) immer dem Werthe der vorausgehenden Note, niemals aber dem der nachfolgenden zu entziehen, da sonst der rechtzeitige Einsatz der Töne verhindert und der Takt empfindlich gestört werden müsste.

8) Man athme immer auf den schwachen und unbetonten Takttheilen und Taktgliedern ein, wenn nicht eine ausdrücklich vorgesetzte Pause, ein Satzabschluss in der Komposition oder die (sonst dadurch herbeigeführte) Trennung der Silben eines Wortes es verhindern.

9) Nach diesem Gesetze zertheilt man also ein Stück ebenso wenig durch Athem in seine einzelnen Takte, noch den Viervierteltakt in zwei gleiche Hälften. Man athmet vielmehr nach dem ersten oder vor dem vierten Viertel ein; im Dreivierteltakte gleichfalls nach dem ersten oder vor dem dritten Viertel.

10) Der Sänger trenne niemals die Vor- und Doppelvorschläge, Doppelschläge und Nachschläge von der Hauptnote, zu der sie gehören, durch Athemholen.

11) In Passagen athmet man am Besten an solchen Stellen ein, wo eine im Steigen begriffene Tonfolge plötzlich durch eine tiefere, oder eine nach unten sinkende Tonfolge durch eine höhere Note unterbrochen wird.

12) Nach Noten, die auf gleicher Tonstufe stehen und durch Bindebogen zusammengehalten werden, lässt sich fast immer gut Athem schöpfen, weil in solchen Fällen das Ende der Note meist auf ein leichtes Taktglied fällt.

13) Bei Synkopen ist, sobald dadurch kein Wort zerrissen wird, immer nach der grösseren und unregelmässigbetonten Note zum Athmen abzusetzen. Nur wenn eine Interjektion oder irgend welcher Ausruf auf die betonte längere Note fällt, möchten wir zu vorherigem Athmen rathen.

14) Bei den in ähnlicher Weise hintereinander wiederkehrenden Tonformen (Motiven) ist möglichst analog Athem zu holen, auch wenn keine Textworte untergelegt sind.

Fand in den vorstehenden Regeln die musikalische und physische Seite des Athemholens überwiegende Berücksichtigung, so mag in den nachfolgenden sechs Regeln die deklamatorische Seite in den Vordergrund treten — auf welche wir bei der Andeutung der Ausnahmefälle freilich schon mehrfach Bedacht nehmen mussten.

15) Man darf niemals die Silben eines Wortes durch Athemholen zerreissen, ausser wo es eben durch die Nothwendigkeit geboten ist, wie z. B. bei Passagen oder langen Reihen von Tönen*), die einer und derselben Silbe zugetheilt sind.

---

*) Man vergleiche das Beispiel auf Seite 433.

16) Ebenso müssen auch die zusammengehörigen Worte bei einander gelassen werden, namentlich das Hauptwort bei seinem Artikel, dieser wieder bei seiner Präposition, das Adjektiv und Pronomen beim Substantiv u. s. w.

17) In bewegterem Tempo und in Stücken, wo die Zahl der Textsilben ziemlich mit der der ihnen zugetheilten Noten harmonirt, schliesst sich der Sänger am Besten der Interpunktion oder auch dem Reime des Verses mit dem Athemholen an, — so namentlich in der *Opera buffa*.

18) Man athme stets vor den Präpositionen ein, die fast ohne Ausnahme auf die leichten Takttheile oder Glieder fallen werden.

19) Dagegen wird das Athmen nach den Interjektionen, mit Ausnahme der Fälle, wo sie zu einem nachfolgenden Hauptwort gehören, selbst dann einen guten Eindruck machen, wenn schon vor dem Ausrufe geathmet wurde. Man mag sich dann das eine Mal mit einem halben Athem begnügen, oder auch nur einen Moment absetzen, wo zum Einathmen durchaus keine Zeit ist.

20) Man soll möglichst analog Athem schöpfen, wenn die gleichen Worte in ähnlicher Tonfolge oder auch Notendauer sich wiederholen z. B. in den wiederkehrenden Worten: „Nie wohl mocht' ich es vermuthen" entweder (je nachdem es der Takt und die Dauer der Noten mit sich bringt) beide Male nach dem Worte „wohl" oder beide Male nach „ich", aber nicht das erste Mal nach „wohl" und das zweite Mal nach „ich" u. dergl. m. (vergl. die Regel 14.)

Können wir gleich nicht wähnen, die Theorie des rechtzeitigen und sinngemässen Athemholens mit diesen zwanzig Regeln nach allen Seiten hin erschöpft zu haben, — was bei der tausendfachen Verschiedenheit des vorliegenden Stoffes ohnehin ein Ding der Unmöglichkeit sein dürfte, — so hoffen wir immerhin dem Schüler einen genügenderen Anhalt und Wegweiser und jedenfalls eine reichhaltigere Belehrung in diesem

Punkte gegeben zu haben, als solche bisher in irgend einer Gesangschule zu finden war.

Wir haben schon angedeutet, dass die Art und Weise der Textunterlage nicht selten zu Konflikten zwischen den Anforderungen des Athems vom melodischen und deklamatorischen — ja sogar vom physischen Standpunkte aus führen wird. Entweder lässt die Melodie es nicht zu, dass man an der Stelle Athem schöpfen kann, wo man es dem Sinn der Worte gemäss thun müsste, oder die Worte gestatten es nicht da abzusetzen, wo es die melodische Phrase verlangt — oder die physische Nothwendigkeit, Brust und Lungen mit frischem Athem zu erfüllen, zwingt den Sänger die Vorschriften des sprachlich wie musikalisch sinngemässen Athems zu übertreten. In vielen Fällen muss die Schuld solches Uebelstandes der Willkühr des deutschen Uebersetzers einer in französischer oder italienischer Sprache komponirten Gesangsmusik — in vielen andern aber auch dem Komponisten selbst zur Last gelegt werden. Diesem liegt es ob, die Athembedürfnisse des Sängers zu kennen und zu respektiren, den sprachlichen Zusammenhang und metrischen Bau der Textworte zu berücksichtigen und so ein nothwendiges und sinngemässes Athemholen überall zu ermöglichen, — Jenem (dem Uebersetzer) die Prosodie und Cäsur der Verse in der Originalsprache aufs Getreueste wiederzugeben. Wir wollen jetzt einige Beispiele solcher Konflikte aufstellen und untersuchen, wie sich der Sänger dabei zu benehmen und zu helfen hat. Im Terzette der Oper *Fidelio* findet sich folgende Stelle:




Hier müsste man, dem Sinne des Textes folgend, jedesmal — oder (wollte man nicht so oft zum Athemholen absetzen)

doch einmal — nach dem Worte „Freudenthränen“ neuen Athem aufnehmen. Wir würden damit auch vollkommen im Einklange mit den Regeln: 8, 17 und 18 handeln, indem wir erstlich auf einem schwachen Taktgliede, zweitens beim Komma und drittens vor der Präposition Athem schöpften. Allein die Melodie macht dies vermöge ihres Rhythmus und Zeitmaasses äusserst schwierig, wenn nicht unmöglich*), da das Einathmen jedesmal zwischen die beiden kurzen Achtel fallen und so (vergl. Regel 7) dem Werthe der ersten dieser beiden kurzen Noten die dazu nöthige Zeit entzogen werden müsste. Die Schnelligkeit des vorgeschriebenen Tempo lässt aber nicht einmal einen *mezzo respiro*, geschweige einen vollständigen Athem an dieser Stelle zu. Will der Sänger also nicht den (schon um des Vortrages willen, selbst bei ausreichendem Luftvorrathe) misslichen Weg einschlagen, die ganze Periode in einem Athem zu singen, so bliebe ihm nur übrig, nach der halben Note *f* im vierten Takte, also im Widerspruche mit den Regeln 8 und 15 beim Taktstrich und in der Mitte des Wortes zum Athmen abzusetzen — oder den nachfolgenden Takt in der Textunterlage zu ändern, wie folgt: 

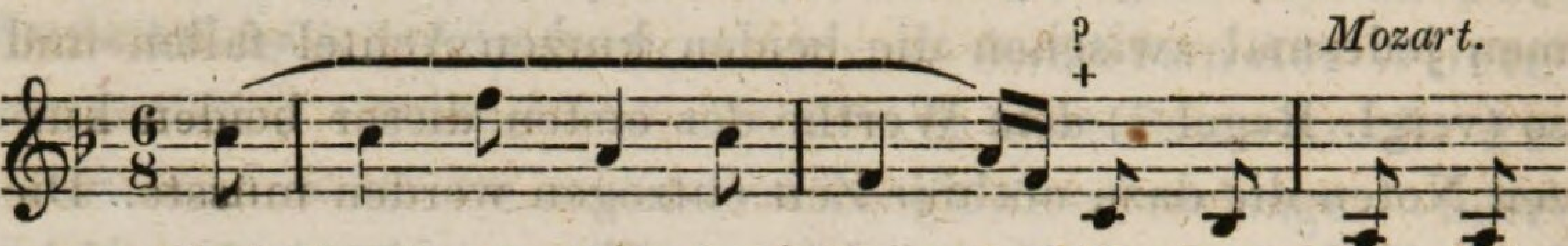
wodurch ein bequemes Athemholen nach der halben Note *g*, vor dem letzten Takttheile sofort ermöglicht würde, das in jeder Beziehung in Uebereinstimmung mit unsern Athemre-

*) Bei aller Verehrung für unsern herrlichen *Beethoven* lässt es sich nicht leugnen, dass die Schuld des oben auseinandergesetzten Uebelstandes ihm zur Last fällt — wenn anders der Klavierauszug in diesem Punkte der Originalpartitur getreu nachgedruckt ist. Es mag wohl Vielen einem solchen Meister gegenüber die Anforderung, den kleinlichen Interessen des Sängers gerecht zu werden, lächerlich und anmaassend erscheinen; nichtsdestoweniger müssen wir bei der Ansicht verharren, dass die natürliche Fähigkeit und Technik desjenigen musikalischen Organes, welches der Komponist zum Interpreten seiner Gedanken machen will (also hier der menschlichen Stimme), auch von ihm respektirt und berücksichtigt werden sollte; denn gerade durch eine derartige Berücksichtigung wird der Ausführende die vom Tondichter beabsichtigte Wirkung um so sicherer zu erzielen im Stande sein.

geln wäre. Eben deshalb dürfte das letzte Auskunftsmittel wohl auch das rathsamste sein *).

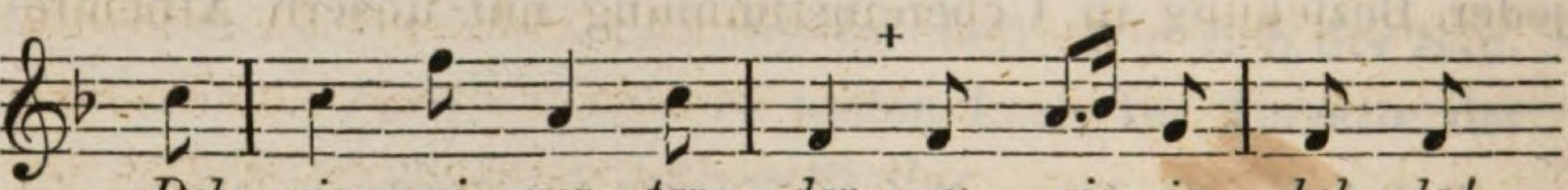
Gehen wir zu einem zweiten Beispiele fort, in welchem die Vertheilung der Textworte die Ursache werden müsste, dass wir der musikalischen Phrase Zwang anthäten, wenn wir nicht ein Mittel der Abhülfe fänden. Wir zitiren die bekannte Stelle der sogenannten Rosenarie aus *Figaro's* Hochzeit:

*Mozart.*



Noch leuch-tet nicht des Mon - des Sil - ber - fa - ckel.

Offenbar gehören die sechs ersten, von uns mit einem Bindebogen zusammengefassten Noten dieser Melodie eng zusammen, während sich vor den beiden Sechszehntheilen des dritten Taktes eine sehr passende Gelegenheit zu einem leichten, halben Athemzuge darbietet, welcher für die nachfolgenden Töne vollkommen ausreichen würde. *Mozart* hat eine solche Vertheilung des Athems auch entschieden beabsichtigt, wir wir aus dem Wortlaute des Originaltextes dieser Stelle ersehen: *Fin-chè non splen-dein ciel* | *not-tur-na fa-ce*, wo ein Athemholen nach dem unter die Note *f* kommenden Worte *ciel* nicht nur als berechtigt, sondern auch ganz natürlich erscheinen muss. Wir werden ausserdem durch den Eingang derselben Arie:



*Deh vie - ni non tar - dar, o gio - ja bel - la!*
O säu - me län - ger nicht, ge - lieb - te See - le!

---

*) Die durch unsere Aenderung der zweiten Silbe des Worts „Thränen" zufallende grössere Note *g* lässt vielleicht wegen der Betonung, die solche Synkope mit sich bringt und die hier auf eine schwache Silbe fallen würde, Manchen vor dieser kleinen Modifikation der Textunterlage zurückschrecken. Allein der Accent wird einmal schon dadurch wesentlich vermindert, dass die betonte Silbe des Wortes dem eine kleine Terz höher liegenden *b* zugetheilt ist, und ausserdem liessen sich hundert Beispiele ähnlicher Textbehandlung bei unsern Klassikern aufweisen.

bis zur Evidenz überzeugt, dass der Meister seine Melodie in der von uns beschriebenen Weise abgetheilt haben will.

Der Uebersetzer des italienischen Verses hat jedoch diese Gelegenheit zum Absetzen und Athemholen nur in dem eben aufgezeichneten Anfange der Arie, aber nicht in der oben von uns zur Besprechung niedergeschriebenen Stelle berücksichtigt, indem er statt die Cäsur der Originalstrophe beizubehalten, das unzertheilbare Wort: „Mondes" gerade an diese Stelle gebracht hat und so dem Sänger nur zwei gleich ungeeignete Momente zum Athmen bietet — nämlich entweder vor dem Worte „Silberfackel," wie wir oben angedeutet haben (was durch die vorausgehenden Sechszehntheile sehr schwerfällig und ungeschickt erscheinen müsste), oder vor dem letzten Achtel des zweiten Taktes nach dem Worte „nicht," hierdurch würde aber jener Zusammenhang des Melodieenganges gleichfalls aufs Empfindlichste verletzt, ja gerade zu aufgehoben. Der letzte Ausweg bliebe wieder der, die ganze Stelle in einem Athem zu singen*), wenn man es nicht vorzieht, den deutschen Text zweckmässig abzuändern, z. B.: „Noch strahlt am Himmel nicht | des Mondes Scheibe" oder Aehnliches. Solche Aenderung des Textes dürfte hier für die Sängerin um so weniger bedenklich erscheinen, als sie nicht an den von *Mozart* untergelegten, sondern an von fremder Hand nachgedichteten, Worten vorgenommen wird. Der gebildete Sänger braucht jedoch auch da, wo es sich um den wirklichen Originaltext handelt, niemals vor einer zweckmässigen Aenderung unbequemer und ungeeigneter Stellungen der Worte zurückzuschrecken. Hiervon mehr im dritten Abschnitt.

Wenn wir die beim Athemholen in Frage kommenden

---

*) Das möchte vielleicht Manchem, der mit guter Lunge begabt ist, in diesem wie im vorausgegangenen *Beethoven*'schen Beispiele, als das Einfachste erscheinen. Doch ist zu bedenken, dass zu einem edlen Vortrage ein öfteres Athemholen selbst dann nothwendig ist, wenn man mit der eingeathmeten Luft im Nothfalle auch noch weiter kommen könnte. Es wäre zwar eine sehr klare, aber gewiss wenig haltbare Regel, die da verlangte, dass man immer so lange in einem Athem singen solle, als die Luft eben ausreicht.

Momente: die physische Nothwendigkeit, die musikalische Gliederung und die deklamatorische Behandlung des Textes nebeneinanderhalten, so wird eben bald auf den einen, bald auf den andern dieser drei Momente das Hauptgewicht fallen müssen. Der verständige Künstler wird aber bald herausfinden und fühlen, welche Rücksichten er opfern darf und kann, um die beste gesangliche Ausführung zu ermöglichen. So giebt es Stellen, wo die Anforderung an einen sehr langen Athem jede Rücksicht auf den Text und die Melodie schwinden lässt; denn die Natur will auch ihr Recht haben. Man wird in manchen Fällen nicht (wie es Regel 2 vorschreibt) noch mehrere, ja zuweilen nicht eine einzige Note mehr in denselben Athem hinzunehmen können, sondern geradezu gezwungen sein, mitten im Worte abzusetzen. Geben wir auch hierfür noch ein Beispiel:

*Rossini.*




Die beiden Stellen, an welchen sich in diesem Beispiele am Besten vollständig Athem holen liesse, sind unbedingt nach den Dreiviertelnoten *a* und *h* des zweiten und dritten Taktes. In beiden Fällen würden wir aber gezwungen sein, die Silben eines Wortes durch solches Athemholen zu zerreissen. Wollten wir dem ausweichen, so liesse sich nur noch beim Nachschlage des ersten Trillers vor dem Worte *è* absetzen, allein abgesehen davon, dass sich hier wohl nur die Gelegenheit zu einem *mezzo respiro* fände, würden wir selbst mit einem vollständigen Athem unmöglich von hier aus bis zum Ende der Fermate und Passage gelangen. Wir müssten dann, um analog zu athmen (vergl. Regel 14) wiederum beim Nachschlage des zweiten Trillers absetzen — wodurch freilich das Wort „*preparato*“ gleichfalls zertheilt werden würde. Unter solchen Umständen bleibt es ohne Zweifel das beste Auskunftsmittel, an der von uns mit einem † bezeichneten Stelle nach der langen Note *h* des dritten Taktes Athem zu schöpfen, wo sich einerseits die nöthige Ruhe zum vollständigen Einathmen bietet,

und wodurch andererseits ein zweimaliges Athemholen vermieden wird *).

Wie der Sänger aber durch das Bedürfniss des Athems genöthigt sein kann, Pausen zwischen die, den Silben eines und desselben Wortes zugetheilten, Noten zu bringen, so mag er umgekehrt von den vorgeschriebenen Pausen keine Notiz nehmen, wo es der Sinn der Verszeile passender erscheinen lässt. Z.B.

*Haydn.*




Die Viertelpause des ersten Taktes ist hier unbedingt wegzulassen und die ganze Phrase zusammenhängend in einem Athem zu singen.

Oftmals werden auch Pausen oder Stellen, wo bequem und passend geathmet werden könnte, des schönen Toneffektes wegen vom Sänger unbeachtet und unbenutzt gelassen, um das Ende einer Periode und den Anfang einer neuen Kantilene zu verbinden und eng zu verschmelzen. Dies ist namentlich bei überraschenden Modulationen oder der Rückkehr des, durch Zwischensätze unterbrochenen, Hauptthema's sehr am Platze und den italienischen Sängern auch ohne Ausnahme geläufig, während der Deutsche dergleichen reizvolle Effekte zu sehr vernachlässigt. Setzen wir noch ein Beispiel für ähnliche (fast immer mit Antizipationsportament, ja selbst *Strascinamento* **), ausgeführte) Verbindungen zweier Perioden:

*Mercadante.*




---

*) Mit *Garcias* Rath ,,*On profitera de la preparation de cette seconde consonne pour respirer par le nez*“ können wir uns nicht einverstanden erklären. Es bedarf hier eines recht ordentlichen und tiefen Athemholens, und dafür kann ein kurzes Einathmen durch die Nase keinen Ersatz bieten.

**) Wo solches *Strascinamento* (von dem wir schon auf S. 112 gesprochen haben) zulässig und von guter Wirkung sei, davon wird in einem späteren Abschnitte der Vortragslehre die Rede sein.

Statt hier nach dem *cis* der Fermate am Ende einer Periode abzusetzen, nimmt der Sänger geschickt zwei Töne früher vor dem Worte „*soffrir*" Athem und trägt die Stimme (wie wir durch einen Bindebogen angedeutet haben) nach der Fermate, vom Dreiklange auf *Fis*, in den Sekundakkord der Tonart *D* hinüber, wobei ein *Durchziehen der Stimme* (siehe vorhergehende Seite, zweite Anmerkung) einen sehr guten Effekt machen wird. Erst nach dem Worte „*perchè*" würde dann aufs Neue geathmet werden. — Reicht der Athem in solchen Fällen nicht aus, so lässt sich auch wohl nach der durch Antizipationsportament bereits bewerkstelligten Verbindung der beiden Perioden frischer Athem aufnehmen, z. B.




Vor „*piacer*" wäre zum ersten Male zu athmen, alsdann aber bei lange ausgehaltenem *f* und *fis* und stets zunehmender Tonkraft noch auf dem Vokale ***e*** (der Silbe ***cer***) in das *g*, den Anfangston der neuen Periode überzugehen, und nach diesem Portamento und deutlichem Erklingen des *g*, schnell und geschickt zu erneutem Athemholen abzusetzen und gleich *mit voller Tonkraft* das Wort „*triste*" zu beginnen.

So kann auch der Sänger, wo er es nicht nöthig hätte, *mehrmals hintereinander* zum Athemholen absetzen, um damit seine Gemüthserregung zu malen. Dies führt uns auf eine neue Seite der Athembehandlung und zwar auf die wesentlichste, die *psychische*; denn die früheren Beispiele hatten mehr die Tonwirkung an und für sich zu berücksichtigen und den Sinn der Worte durch rechtzeitiges oder ausnahmsweises Athemholen aufrecht zu erhalten.

## Die seelische Bedeutung des Athems.

Wenn wir bisher hauptsächlich auseinandersetzten, *wo* zum Athmen abgesetzt werden muss, um den Bedürfnissen der Brust und Lungen ebensowohl, als den Anforderungen des

Wort- und Tondichters gerecht zu werden, so bleibt uns nun noch übrig darzulegen, wie der Athem gehandhabt und verwendet werden kann, um den verschiedenartigsten Stimmungen und Erregungen der Seele zu entsprechen, die in diesem oder jenem Gesangstücke zur Darstellung kommen sollen. Früher galt es, vom Standpunkte der Technik aus, als höchstes Gesetz, den Athem möglichst ruhig, ohne alle Hast und unhörbar einzuziehen und ebenso regelmässig wieder ausfliessen zu lassen. Jetzt, wo es sich um die psychische Bedeutung des Athems handelt, muss unser Standpunkt auch ein ganz anderer und höherer sein, wir sind von solchem Zwange frei und stellen uns über jenes technische Gesetz. Ist ja doch die Athemthätigkeit recht eigentlich die direkte Offenbarung der Seelenstimmung*). Oder wird nicht der Traurige, der von schwerem Leid Gebeugte, die Brust schwer und langsam zum Athmen erheben, während der Glückliche, der vom Uebermaasse der Freude Bewältigte, einen schnellen und lebhaft erregten Athem aufweist? Wird nicht der still Zufriedene seinen Odem leicht und in stets gleicher Ruhe ausfliessen lassen, während der von Unwillen und leidenschaftlichem Zorne Erfüllte denselben mit mächtigem Drange ausstösst? — Allerdings wird die Art des Ein- und Ausathmens je nach den mannichfachen Stimmungen, Gefühlen, Affekten und Leidenschaften, die dem Menschen gerade innewohnen, sehr wesentliche Veränderungen und Modifikationen ergeben, ja sie dürfte sich sogar (unter sonst gleichen Umständen) bei den verschiedenen Temperamenten in ganz anderer Weise äussern**). Und so stehn dem Sänger, wie er

*) „Die Regungen des Gemüthes, sagt *Liskovius*, erzeugen auch entsprechende Anregungen in den Werkzeugen des Athems.“

**) Bekanntlich versteht man unter Temperament den körperlichen und permanenten Grund der verschiedenen Grade von Stärke im Auftreten und Schnelligkeit im Verlaufe der Seelenzustände. Von dieser Definition ausgehend ist das sanguinische Temperament ein sehr leicht bewegliches und schnell erregbares, während es ihm an ausdauernder Kraft und nachhaltiger Gegenwirkung mangelt; das phlegmatische ist im Gegentheile beinahe unempfindlich gegen Eindrücke von aussen, träge und schwer beweglich, dafür aber geduldig im Ausdauern und beharrlich

hundertfache Mischungen und Nüancen der Tonfärbung und Modifikationen der Aussprache besitzt, ebensoviele Abstufungen der Athemthätigkeit, vom leisesten Hauche ab bis zum zitternden Drängen und gewaltsamen Ausstossen der Luft, zu Gebote. Natürlich können diese Abstufungen nicht klassifizirt und schematisirt, noch weniger aber gelehrt werden, sie müssen vielmehr einerseits aus der inneren Erregtheit des Gemüthes beim Sänger selbstständig hervorgehen*), andererseits von demselben durch genaue Beobachtung der Art und Weise, wie sich die verschiedenen Affekte u. s. w. im gewöhnlichen Leben beim Menschen auch in Bezug auf die Prozedur des Athemholens äussern, studirt und so zum Bewusstsein gebracht werden, dass der Sänger sie nach Willkühr und mit Absicht für seine Zwecke verwenden kann. Wem die Kenntniss solcher „Sprache des Athems" fremd bliebe, der kann niemals hoffen, die Gemüther seiner Hörer wahrhaft zu erwärmen und fortzureissen; dagegen mag der Künstler, der nach Gefallen und mit Leichtigkeit jede Art der Athemthätigkeit im Vortrage anwenden kann, doch niemals

---

im Fortsetzen des Angefangenen; das cholerische Temperament ist frisch und kräftig, schnell beweglich und feurig im Empfinden. Es nimmt alle Eindrücke mit Lebendigkeit auf und bemächtigt sich schnell jedes Umstandes; das melancholische Temperament endlich weist, ohne eine ähnliche Kraft der Gegenwirkung zu haben, eine grössere Tiefe des Empfindens auf, als das cholerische, verweilt aber leicht zu lange und beharrlich in trübem Anschauen. Die moderne Psychologie ist freilich der Meinung, dass die Bedeutung der Temperamente bisher weit überschätzt worden sei, und bemüht sich, dieselbe auf ein bescheideneres Maass zurückzuführen. In dieser Beziehung sagt *Vischer* sehr bezeichnend: „Der Melancholiker *Hamlet* zürnt cholerisch auf sein Phlegma und bricht in sanguinische Freude aus über die gelungene Finte gegen den König."

*) „Je nachdem der Mensch innerlich erregt ist — bemerkt *Schwarz* in seinem schon mehrfach erwähnten Buche — wird auch sein Gefühl erweckt, und gerade diese Rückwirkung der verschiedenen Erregungen und Zustände auf das Gemüth des Menschen ist es, welche beim Gesange selbst aus den Tönen herausleuchten muss. — Ja es liegt eine so grosse Sympathie im Athem, dass oft auch ohne Worte aus ihm allein schon die Seelenerregung zu erkennen ist und auf den Nebenmenschen wirkt."

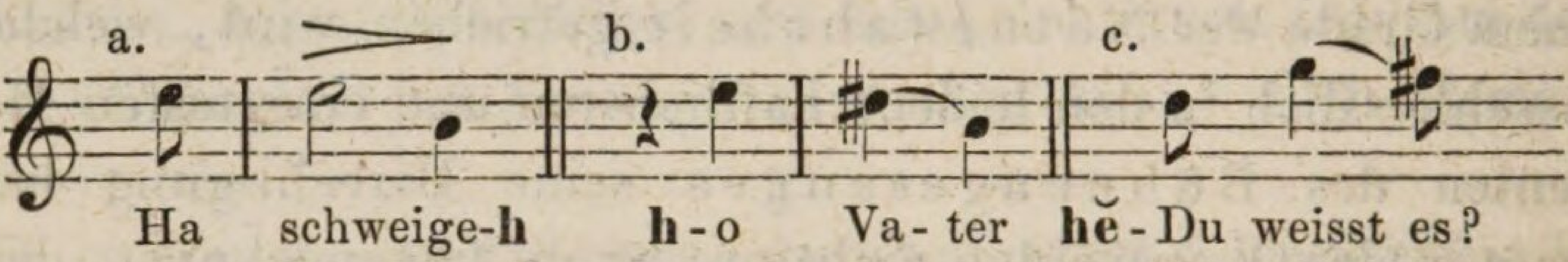
vergessen, dass es gewisse ästhetische Grenzlinien für die Darstellung in jeder Kunst giebt, und dass der wahre Künstler selbst auf dem Gipfel der Affekte den Adel der Ausführung bewahren muss.

So verlangt z. B. der Kirchenstyl, dass der Sänger sich immer des Ernstes und der Würde seiner Aufgabe bewusst bleibe; die Aeusserungen der Leidenschaftlichkeit haben hier keine Stätte, deshalb darf auch der Athem keinerlei störende Erregtheit aufweisen. Die Manieren des Seufzens und Weinens (*piangendo* und *sospirando*), auf die wir gleich zu sprechen kommen, dürfen in kirchlicher Musik nur in der äussersten Beschränkung zur Anwendung kommen, die Extreme des Zitterns und Schluchzens (*tremolando* und *singhiozzando*) hingegen in keinem Falle. Mehr mag sich der Sänger schon im Konzertsaale erlauben, doch hat er auch hier, namentlich bei der Ausführung klassischer Gesangsmusik, sich zu hüten, dass der Ausdruck seines Athmens nicht bis zu jenem Grade der Naturwahrheit getrieben wird, welcher ausschliesslich in den leidenschaftlichsten und erregtesten Momenten des Bühnengesanges seine Berechtigung hat. Denn in der Oper werden nicht nur an die Gesangskunst, nein auch an die Darstellungsgabe des Sängers Anforderungen gestellt; wir haben es dort nicht blos mit singenden Personen, sondern mit handelnden Charakteren zu thun — und eben deswegen ist hier der geeignete Boden, um auch von jenen extremen Mitteln der Athemverrichtung Gebrauch zu machen, die wir oben angedeutet haben und jetzt zum Schlusse noch etwas näher ins Auge fassen wollen.

Das Erzittern eines Tones, oder ganzer Reihen von Tönen (*tremolando*), wird durch das gewaltsame Ausstossen einer grossen Luftmasse erzeugt. Es ist also ebensowohl der übermässige Impuls, als das übertriebene Quantum der fortgestossenen Luft, die jenes heftige Beben des Tones hervorrufen, was ihm alle Ruhe raubt, und zugleich zu oftmaligem und schnell wiederholtem Einathmen nöthigt. Mässig und nur in den gewaltigsten Momenten der Leidenschaft, z. B. im höchsten Zorne oder in der grössten Verzweiflung angewendet, bietet

das *tremolando* ein sehr wirksames Ausdrucksmittel; wird es dagegen zu óft gebraucht, so verliert es jede Bedeutung und ruinirt zugleich die Stimme vollständig.

Das Seufzen (*sospirando*) ist gleichfalls ein Akt des Ausathmens, der sich verschiedenartig äussert, je nachdem er einem Tone vorausgeschickt wird, oder nachfolgt. Im letzteren Falle lässt der Sänger die Stärke des Tones erst schwinden und stösst nach diesem *piano* den Rest seines Athems aus; im ersteren Falle setzt er dem Textworte, wenn es mit einem Vokal beginnt, ein vernehmbares ***h*** vor, d. h. er lässt eine laute Aspiration erschallen, ehe der Anfangsvokal erklingt; — beginnt das Wort aber mit einem Konsonanten, so wird nach dem vorausgeschickten ***h*** noch ein flüchtiges kurzes ***e*** vernommen werden, ehe die Textsilbe selbst ausgesprochen wird. Es bleibt immer ein missliches Unternehmen, solche Athemverrichtung aufzeichnen zu wollen, doch dürfte sich das *sospirando* ungefähr so ausnehmen:




Also bei a. Ausstossen der Luft nach dem *calando,* bei b. Aspiration vor dem Vokale, bei c. Aspiration mit nachfolgendem kurzen *ĕ* vor dem Konsonanten. Es bedarf kaum der Erörterung, wo diese mildere Ausdrucksweise am Platze ist.

Das Schluchzen (*singhiozzando*) besteht in einem kurzen, fast krampfhaften Einathmen, welches durch stossweise Kontraktionen des Zwergfells herbeigeführt wird, und wobei die Luft eigenthümlich schallend in die Stimmritze einströmt. Diese abnorme Athemthätigkeit darf nur höchst ausnahmsweise da angewandt werden, wo es sich um den Ausdruck des bittersten Iammers und der höffnungslosen Klage handelt, z. B. bei den Worten *Leonorens*, wo sie zum Gatten im Kerker sagt: „Da nimm, da nimm dies Brot“. Das Schluchzen lässt sich natürlich nicht mit dem Singen direkt in Verbindung bringen, es erfolgt allein und macht ein neues Athmen nöthig, bevor gesungen werden kann.

Das W e i n e n (*piangendo**), in so weit es den Athem angeht, ist eine dem *sospirando* verwandte Thätigkeit, die jedoch sich durch ein gelinderes Ausstossen des Athems vom Seufzen unterscheidet, dagegen aber ein hörbareres Einathmen im Gefolge hat.

Das L a c h e n (*ridendo*) endlich ist eine schallende Ausathmungsbewegung der Muskeln des Brustkastens, welche durch stossweise wiederholte Zusammenziehung derselben erfolgt. Es gehört viel Uebung für den Sänger dazu, um diese Athemprozedur mit den Vokalen, auf welchen das Lachen vorgeschrieben ist, m u s i k a l i s c h w i r k s a m in Verbindung zu bringen und dabei die T o n h ö h e der Noten genau einzuhalten. Das Lachen ist natürlich nur in der *Opera buffa* am Platze, dort aber oft von allerliebster Wirkung. Wir erinnern Beispielsweise an das bekannte Lachterzett in *Cimarosa's „matrimonio segreto."*

---

*) Eigentlich gehört wohl nur das *tremolando*, *sospirando* und *singhiozzando* direkt in diesen Abschnitt, wo es sich um die Thätigkeit des A t h e m s handelt, denn das *piangendo* und *ridendo* liegt zum grösseren Theile in der T o n b e h a n d l u n g. Wir haben jedoch der Vollständigkeit halber auch die beiden letztgenannten Vortragsweisen hier mit berührt, da der Athem ohnehin ja auch seinen Antheil der Mitwirkung dabei hat.

---

# Zweiter Abschnitt.

## Die Tonfärbung, die Aussprache und Dynamik.

„Der Ton ist der Stoff aller Musik, er ist so mannichfaltig, wie die Physiognomie der Menschen."

*Joh. Miksch.*

Wenn der Athem, dessen Bedeutung und Behandlung wir im vorigen Abschnitte nach allen Seiten hin erörtert haben, im Entweichen durch die Schlund- und Mundhöhle dringt, so wird es von der jedesmaligen Form dieser beiden Kanäle und von der Stellung aller ihnen zugehörigen Theile abhängen, welcher Vokal und welches Kolorit dieses Vokales zur Erscheinung gelangt. Wir wissen, welche Gestalt das Ansatzrohr — wie wir füglich den Weg nennen können, den die Stimme nach ihrem Durchgange durch die Stimmritze zu passiren hat — annehmen muss, um ein ***a, o, u,*** ein ***e*** oder ***i*** zu ermöglichen (vergl. S. 76); wir haben auch bereits erörtert, dass jeder dieser Vokale, am Meisten aber das *a* und *o*, sehr vielfältige

### Nüancen des Tonkolorites

im Gesange zulässt, deren Endpunkte man in neuerer Zeit mit dem Namen der hellen und dunklen Klangfarbe zu bezeichnen pflegt (vergl. S. 361)*).

Es wird sich nun darum handeln zu erklären, wo die

*) *Voce bianca* oder *chiara* und *voce oscura* oder *coperta; voix blanche, voix sombre* oder *timbre clair* und *timbre obscure.* — Wir haben es jetzt natürlich nur mit den Vokalen zu thun, da diese beim Tönen der Stimme allein in Frage kommen; die Bedeutung der Konsonanten und die Art ihrer wirksamen Behandlung wird uns nachher beschäftigen.

glanzvoll helle Aussprache der Vokale, und wo die dumpfere, dunkle Vokalisation am Platze sei. Dies ist im Allgemeinen leicht gesagt. Die Gefühle der Freude, Fröhlichkeit, Heiterkeit, die sich auch körperlich in Mienen, Blick und Haltung, durch Lächeln und lebhafte Bewegungen offenbaren, werden wohl mit hellem Tonkolorit zu malen sein, während für die Gefühle des Schmerzes, der Trauer und Betrübniss, für alle jene Umdüsterungen der Seele, welche sich auch äusserlich durch trübe Mienen, Weinen, ein Zusammensinken der Glieder u. s. w. kund geben, das dunklere Kolorit zu verwenden ist. So muss die Furcht, als ein durch die Voraussicht trauriger Ereignisse hervorgerufenes Gefühl, mit düsteren Farben, die Hoffnung im Gegentheil, die auf dem Herannahen eines beseligenden Momentes beruht — mit hellem Kolorit der Vokale geschildert werden. Die Angst, ein durch das Näherrücken — wie der Schreck, ein durch das plötzliche Hereinbrechen eines gefürchteten Ereignisses hervorgerufener Affekt — wären der erstere wohl besser mit dunkleren, der zweite mit hellerem Kolorit zu malen. Ebenso würde der Aerger, als eine passive Stimmung der Betrübniss, mit düsterem Tone, der Zorn dagegen, als aktiv, mit hellen, grellen Farben gegeben werden.

Das wäre so das Allgemeinste, was sich über die Verwendung der beiden *Timbres* sagen liesse. Die Hauptkunst solcher Tonmalerei wird aber nicht sowohl in Anwendung der extremsten Glanzlichter und der tiefsten Schatten, als in jenen zarten Vermittelungsstufen zwischen hell und dunkel, in jenem allmäligem Uebergehen aus der einen Stimmung in die andere u. s. w. bestehen. Denn wenn die Psychologie von gemischten Gefühlen spricht, so ist damit recht eigentlich die geheimnissvolle Vereinigung von Lust und Wehe, das Zusammentreffen von Freude und Leid, von angenehmen und schmerzlichen Gefühlen gemeint, jenes „unter Thränen lächeln" der Wehmuth, der bitteren Freude u. dergl. m. Solche gemischte Gefühle muss der Sänger also ebenfalls in schnellem (und doch geschickt vermitteltem) Wechsel zwischen hellerem und dunklerem *Timbre*, klarerer und bedeckterer Stimme, wie-

derzugeben wissen. Doch, welche mannichfachen Skalen von Gemüthszuständen und Affekten der Seele lassen sich nicht aufstellen! Von der Verlegenheit zum Missmuth, zum Aerger, Unwillen, zum Zorn und zur Wuth; von der Schüchternheit zur Besorgniss, zur Furcht, zu Angst, Schrecken, Grausen und Entsetzen; vom Mitleiden zur Zuneigung, Zärtlichkeit, zur Liebe, Gluth, feurigen Leidenschaft; von der Zufriedenheit zur Heiterkeit, zum Frohsinn, Scherz, Jubel und Entzücken; von der Abneigung zum Groll, Hass, zur Verachtung, zum Abscheu, zur Verwünschung — u. s. w.

Und doch kann die Stimme allen solchen, in wechselndem Auf- und Absteigen eintretenden, Seelenzuständen ein entsprechendes Kolorit geben, da sie ja eben der unmittelbare Ausdruck der Seelenerregung sein muss — sobald die Phantasie dem Sänger ihre Schwingen leiht und sein Verstand und Gefühl den innersten Gedanken und Absichten des Wort- und Tondichters nachzufolgen vermag. Es würde mehr als lächerlich sein, hier ins Einzelne eingehen und den Grad der Helle oder Dunkelheit aufzeichnen und angeben zu wollen, der jeder Sprosse solcher Gefühlsskala zuzutheilen wäre, — ein Versuch, dessen Unausführbarkeit schon aus dem gänzlichen Mangel an Ausdrücken für alle diese Abstufungen von Licht und Schatten in unserer Sprache klar wird. Gleichwohl lässt sich doch Einiges, allgemein Gültige, sagen und vielleicht auch an einem Beispiele ein ungefähres Bild für die Nüancirung im Tonkolorit geben.

Der lebendigste Wechsel und schnellste Uebergang der Gefühle und mit ihnen der Tonfarben*) kommt wohl im Rezitativ zur Erscheinung, über dessen Behandlung wir in einem späteren Abschnitte noch ausführlich reden werden — während der Arie mehr eine Hauptstimmung, ein Gefühl innewohnt, das zwar im Verlaufe des Stückes mannichfache

*) Der Wechsel in der Tonfarbe kann unter Umständen so schnell erfolgen, dass auf einer und derselben Note, z. B. einem Ausrufe der Freude, die lichte Farbe plötzlich einem dunklen *Timbre* weichen muss, bei dem unerwarteten Eintritt trüber Ereignisse, die den Laut der Wonne plötzlich umwandeln, wenn nicht verstummen machen.

Modifikationen der Stärke (vom schwächsten Grade an, wo es nur Anwandelung genannt wird, bis zu dem lebhaften Drange des Affektes hin) aufweisen mag, auch keineswegs Modulationen in andere Gefühle und Seelenzustände ausschliesst: — immerhin jedoch mehr Einigkeit der Stimmung, schon vermöge des Baues der einzelnen abgegrenzten Theile des Musikstückes, nothwendig macht. — Wenn wir jene Arien ausnehmen, die eine so ausgeprägte und durchweg gleiche Stimmung haben, dass sie eben mit einer stets gleichen, fortwährend hellen oder dunkeln Tonfärbung gesungen werden müssen, über deren Wahl man nach unsern oben aufgestellten Grundsätzen kaum in Zweifel sein kann*) — so muss im Allgemeinen beim *Arioso* ein zwischen hell und dunkel die Mitte haltender Grundton angeschlagen werden, jenes *chiaroscuro*, das einen grossen Reiz des Gesanges ausmacht**). Von diesem Helldunkel aus würde nun nach dem Grade und der Richtung der Gefühlszustände ein helleres oder dunkleres Kolorit aufzutragen, d. h. Licht und Schatten sinngemäss zu vertheilen sein. Heben wir z. B. die bekannte *Weber*sche Arie „Und ob die Wolke" mit jenem *clairobscure* der Tonfärbung an, welche dem Ausdrucke des Gebetes (*preghiera*) am Angemessensten ist, so würde schon nach den ersten Worten die Stimme bei der Zeile „die Sonne strahlt am Himmelszelt" eine immer hellere Färbung annehmen, wie sie der Zuversicht und dem Vertrauen auf Den entspricht, der sein Licht siegreich durch die Nacht und das Gewölk der Sorge und des Kummers brechen lässt. Die Zeile: „es waltet dort ein heil'ger Wille" wäre unserer Ansicht nach ebenfalls mit hellerem Kolorite als die Eingangszeile zu geben, jedoch nicht

---

*) So verlangt z. B. die erste Arie des *Figaro* in *Rossini's* „Barbiere" „*Largo al Factotum*" in ihrer übersprudelnden Heiterkeit und ausgelassenen Prahlerei ein durchweg helles Kolorit, während das Arioso aus *Romberg's* „Glocke" „Ach die Gattin ist's, die theure" in ihrer schwermuthsvollen Klage über eine geliebte Verstorbene durchaus in dunkler Tonfärbung zu singen sein würde.

**) „*La vera espressione forma la cantilena colorita col chiaroscuro, tanto necessario in ogni genere di canto*" sagt *Mancini*.

so licht, wie die unmittelbar vorausgegangene Zeile „die Sonne strahlt“ u. s. w. Bei den nachfolgenden Worten hingegen: „nicht blindem Zufall dient die Welt“ dürfte jedenfalls eine dunklere Tonfarbe, als sie bisher angewendet wurde, einzuhalten sein, um den Ausdruck der Missbilligung abzuspiegeln, die jener Mangel an Gottvertrauen erfahren müsste, wollte man behaupten, der Zufall beherrsche die Welt. Die beiden nächsten Zeilen: „Das Auge ewig rein und klar, nimmt aller Wesen liebend wahr“ wären beim ersten Male wohl am Besten wieder in der Grundstimmung der *Preghiera* in mittelheller Aussprache der Vokale zu singen, während sie das zweite Mal — wo das angsterfüllte Mädchen gleichwohl ihrem unwandelbaren Vertrauen auf Gottes Allgegenwart und treue Hülfe erneuten Ausdruck giebt, ein immer lichteres *Timbre* und beim Worte „klar“ 

eine ganz helle Tonfarbe annehmen müssen. Nach dem darauf folgenden hohen ***as*** müsste jedoch, schon beim Sinken der Passage, nicht die gleiche Helle des Kolorites beibehalten werden, sondern die Stimme hätte sich ganz allmälig dem *Timbre* des Anfanges wieder zu nähern. Eine fortgesetzt lichte Tonfarbe würde die schlagende Wirkung jener Modulation auf die Dominantenharmonie der Paralelmolltonart von *As*, von welcher dem Worte „klar“ die helle Terz ***e*** zugetheilt ist, entschieden abschwächen. Hier würde für uns also ein musikalisch-tonlicher Grund maassgebend sein, während der Sinn der Worte recht wohl noch das hellere *Timbre* zulassen könnte. Es heisst weiter: „Für mich wird auch der Vater sorgen;“ diese Worte, wie die nachfolgenden „dem kindlich Herz und Sinn vertraut“ können, unter dem beibehaltenen Kolorit der Grundstimmung der Arie, gleichwohl mit sehr viel Ausdruck gesungen werden, während die bange Ahnung des Todes, die sich in den Worten „und wär' dies auch mein letzter Morgen“ ausspricht, ein ziemlich dunkles *Timbre* der Stimme nöthig macht, das jedoch schon in der nächsten Zeile „rief mich sein Vaterwort als Braut“ wieder zu schwinden beginnt, weil Aga-

thens Vertrauen auf die Gerechtigkeit der Vorsehung sofort über die Bangigkeit vor dem Tode siegt. Von dort ab wird die Stimmung wieder ruhiger und schreitet vom Helldunkel „Sein Auge, ewig rein und klar, nimmt aller Wesen liebend wahr" nochmals bei der Wiederholung derselben Worte in ein helleres, und bei der Wiederkehr der oben beschriebenen Modulation auf dem *e* in ein strahlendes, lichtvolles Kolorit, was vielleicht dieses Mal noch auf den nachfolgenden Worten „nimmt meiner auch mit Liebe wahr" beibehalten werden möchte, um den freudigen Aufschwung der Seele zu malen, die sich behütet und geborgen weiss — und schliesst auf der nochmaligen Wiederholung der Worte „sein Auge, ewig rein" u. s. w. im *Timbre* des ersten Anfanges, im ruhigen *chiaroscuro* harmonisch befriedigend ab.

Doch wie armselig erscheint uns selbst unser Versuch, den Wechsel des Tonkolorites auch nur ungefähr in Worten versinnlichen zu wollen, wo wir mit dem lebendigen Tone unserer Stimme uns so leicht verständlich, ja dem Schüler vollkommen klar machen könnten, wie sich das *Timbre* der Stimme in allen Fällen ausnehmen muss. Nichstdestoweniger würden wir den Zweck dieses Versuches — den man verzeihen möge — schon dann zum Theile erreicht zu haben glauben, wenn es uns gelungen sein sollte, das Nachdenken des jungen Sängers dadurch angeregt und ihn auf die rechten Bahnen geleitet zu haben. — Vom Lehrer aber müssen wir verlangen, dass er fähig sei, mit seiner eigenen Stimme dem Schüler die Wirkung eines jeden Tonkolorites zu veranschaulichen und ihm den tonlichen Ausdruck für jede Empfindung und jeden Affekt durch Vorsingen anzuzeigen; nur so lernt der junge Sänger begreifen, was in jedem Falle Noth thut.

Sind wir denn aber nicht viel, unendlich viel reicher an Ausdrucksmitteln, als sie das (freilich schon unermessliche) Gebiet der Tonfärbung an die Hand giebt? Haben wir nicht vor Allem die Sprache des Athems als mächtige Verbündete für unsere Absichten? Haben wir nicht ferner neben den Vokalen über die Artikulation der Konsonanten, über die unendlich mannichfache Gradation der Tonkraft vom

*Pianissimo* bis zum *Fortissimo*, über die vielseitigste Accentuation, Trennung und Bindung der Töne und Tonreihen — mit einem Worte über die gesammte Dynamik für die Zwecke unseres Vortrages zu gebieten?*)

Reden wir zunächst von den Konsonanten und ihrer Artikulation und Behandlung für die Zwecke künstlerischen Ausdruckes, nachdem wir mit den Vokalen abgeschlossen haben. Es lässt sich nicht leugnen, dass oft schon einzig und allein die Art der

## Aussprache der Konsonanten

ein mächtiges Hülfsmittel des Vortrages werden kann. Bei genauerem Nachdenken über diesen Punkt wird man erst so recht der (oft wenig beachteten) malerischen Wirkung und tiefen Bedeutsamkeit unserer herrlichen Sprache gewahr. Um aber eine vollkommene Herrschaft über die Nüancirung der Konsonanten zu haben, muss der Sänger vor Allem immer nur diejenigen Mundtheile zur Bildung der einzelnen Mitlaute in Bewegung setzen, die auch wirklich dazu mitwirken müssen, und nicht zugleich noch beliebige andere, dabei völlig unbetheiligte; — er muss mit einem Worte der Technik der Aussprache Meister sein.

Im Allgemeinen müssen die Konsonanten in grösseren Räumen (Kirchen, Konzertsälen und Theatern) sehr bestimmt artikulirt werden, um erstlich verständlich, zweitens aber — wovon wir jetzt handeln — malerisch wirksam zu werden**). Bei solcher energischen Artikulation ist jedoch der Unter-

---

*) Diese verschiedenartigen Ausdrucksmittel hängen so eng zusammen, dass wir einen grossen Theil derselben in diesen Abschnitt zusammenfassen konnten. Nur die Behandlung des Athems theilten wir einem früheren Abschnitte zu, weil sie eine zu umfangreiche Besprechung verlangt; während wir aus ähnlichen Gründen der Uebersichtlichkeit die Freiheiten des *Ritardando*, *Accelerando*, *Tempo rubato* u. s. w. erst im nächsten Abschnitte zur Sprache bringen werden.

**) „*Chi non regola la sua voce* — sagt *Tosi* — *a misura del sito dove canta, deve correggersi, essendo grandissima balordaggine di chi non distingue un vasto teatro da un gabinetto angusto.*“ — Man vergleiche auch Seite 88.

schied des schärferen oder weicheren Abstosses bei den Lippen- und Zungenlauten aufs Strengste zu berücksichtigen, was ganz besonders für die Konsonanten am Anfange der Worte oder Silben gelten muss. So wird ein *b* im Gesange jedenfalls energischer gebildet werden, als in der gewöhnlichen Rede; solcher relativen Steigerung des Explosivlautes wird aber dann natürlich auch die Kraft des *p* entsprechen müssen — ohne dass nach irgend einer Seite hin übertrieben werden darf.

Der Effekt der harten Konsonanten vor dem Vokale am Anfange einer Silbe ist besonders der Berücksichtigung werth. Durch das energische Artikuliren eines *p*, *t*, *k*, *f*, *v* und des (nicht gedehnten, sondern aspirirten) Hauchlautes *h* wird der Ausdruck mächtigster Seelenerregung oft aufs Wirksamste unterstützt werden, z. B. in den Worten *Leonorens* „**K**omm' **H**offnung, lass den letzten **T**rost," oder im Rufe des Sextus „**F**ordre, be**f**iehl, ich **f**olge," oder endlich im Rachebeschwören der Donna Anna „Du **k**ennst den **V**erräther!"

Nicht minder schön werden die weichen Lippen- und Zungenlaute *m*, *b*, *w*, *d* und *g* im Kontraste gegen jene grelle Artikulation (bei gleichwohl bestimmter Bildung) den Ausdruck des Bittens, Flehens, Ermahnens u. dergl. m. zu malen im Stande sein — ohne deshalb etwa die Macht erhöhter Leidenschaft auszuschliessen. Für den ersteren Fall setzen wir die Beispiele: „**M**utter **M**aria, **b**itte für uns" oder „**G**e**d**uld, **d**u armes **W**esen," und „**B**e**d**enk, **b**ald **b**ist **d**u" u. s. w. für den zweiten Fall Rufe, wie „**B**ar**b**ar*), ruchloser **B**ösewicht!" Den Ausdruck mächtiger Erregtheit nimmt das scharf artikulirte *b* am Meisten am Ende der Silben, vor nachfolgenden Konsonanten an, z. B. in „A**b**scheulicher!" Es wird in solchen Fällen freilich fast so scharf wie *p* artikulirt werden müssen; so auch am Ende der Worte, wie: „Hina**b**, hina**b**!" um verständlich zu bleiben.

---

*) Das Wort „*Barbar*" gehört so recht in die Klasse der *Onomatopöie*, der Bildung von Wörtern nach ihrer Bedeutung, oder ihrem Naturlaut, wie „rollen," „rasseln," „zittern," „schallen" u. dergl. m. Hier ist eine doppelt scharfe Artikulation der Konsonanten unbedingt nothwendig, um der malerischen Wirkung der Wortbildung gerecht zu werden.

In Betreff der Laute ***n***, ***ng*** und ***gn***, so wie des schon erwähnten ***m***, muss noch besonders vor zu langem Weilen auf solchen Konsonanten gewarnt werden, damit die diesen Lauten und Lautverbindungen eigene Nasenresonanz nicht dem Ausdrucke und der Farbe des nachfolgenden Vokales schade.

Der schon berührte Hauchlaut ***h*** und das (harte) ***ch*** erweisen sich gleichfalls für die Unterstützung des Ausdruckes mächtiger Affekte sehr geeignet. Der Befehl: „**H**alt ein!" Der Ruf: „**H**ass und **H**ohn" oder „Wa**ch**' auf," das diabolische Scherzen *Bertram's* „Ich la**ch**e" etc. und vor Allem die Interjektion „ach!" danken gewiss einen grossen Theil ihrer Wirkung der mächtigen Aspiration des ***h*** und der energischen Bildung des gutturalen ***ch***.

Ueber die grossartige Wirkung des Zungen-***r*** in den verschiedenartigsten Wortbildungen und Situationen, z. B. im Hülferufe: „**R**ette mich" oder im Schrei: „**R**ache, ha, **R**ache!" in dem Anfange der Arie „**R**ollend in schäumenden Wogen," brauchen wir uns wohl kaum auszulassen; — das Gurgel-***r*** wirkt dagegen jederzeit störend und erscheint geradezu lächerlich. (Vergl. S. 93).

So wohnt ferner dem Lippenlaute ***l***, der ein kurzes, aber sehr bestimmtes Schwingen der Zunge nöthig macht, wie auch den Zischlauten und zusammengesetzten Konsonanten ***s***, ***sch***, ***z***, ***tz*** in vielen Fällen ein malendes Element inne. Das ***l*** unterstützt schön den Ausdruck weicher Stimmung: „Das **l**iebe **L**ächeln," „die **l**eisen **L**aute;" ähnlich wirkt auch das einfache ***s***: „**L**ei**s**e, **l**ei**s**e, fromme Wei**s**e" und „**s**anft ercha**ll**e," während die doppelten Konsonanten ***z***, ***tz*** und ***sch*** erregteren Gefühlen ihre Hülfe leihen z. B. „**Sch**ändlicher, **sch**weige!" und „**Z**ertrümmre, **sch**önes Bild*)."

Besondere Aufmerksamkeit verdient noch das Zusammentreffen von zwei, drei und mehr Konsonanten, die schnell arti-

---

*) Es ist hier nicht der Ort und Raum, auf die Einzelnheiten der Wortbildung und Lautwirkung weiter einzugehen, obgleich sich darüber noch Vieles sagen liesse. Einen umfassenden Versuch, eine Charakteristik der einzelnen Buchstaben zu geben, hat neuerdings *Hornay* gemacht in seinem Buche „Ursprung und Entwickelung der Sprache" Berlin, 1858.

kulirt, aber doch so bestimmt gebildet sein wollen, dass jeder einzelne deutlich vernommen wird. Was in solchen Fällen scheinbar an Weichheit und Klangschöne eingebüsst wird, ersetzt die hohe Bedeutsamkeit der deutschen Sprache, die in dieser Beziehung allen andern Idiomen den Rang abläuft. — Immerhin aber sollten die Komponisten und die für musikalische Zwecke dichtenden Autoren es vermeiden, zu starke und unmittelbar hintereinanderfolgende Konsonantenhäufungen anzuwenden, da in dieser Beziehung (namentlich auch von Seiten ungeschickter Uebersetzer) wirklich oft des Guten zu viel geschieht. Wir erinnern nur an Stellen wie: „**aus seinem Wirkungskreis zu schreiten**", die es wirklich durch ihren Reichthum an Konsonanten und insbesondere Zischlauten für den Sänger fast unmöglich machen, ohne Affektation deutlich und doch schön auszusprechen.

Indem wir jetzt die Behandlung der Sprache in Bezug auf den Vortrag — bis auf die wichtige Accentuation — zum Abschlusse bringen, weisen wir noch wiederholt auf die Nothwendigkeit einer vollkommen deutlichen und edlen Aussprache im Gesange hin. Der Geist muss eine mächtige Herrschaft über die Stimmorgane und Lautwerkzeuge üben, dass sie seinem Willen unterthan werden. Die früher von uns zum Zwecke der Erleichterung der Vokalisation gemachten Konzessionen und angedeuteten Modifikationen der Vokale u. s. w., sind für den gebildeten Sänger entbehrlich, der eben die Färbung seiner Vokale und die Artikulation seiner Konsonanten von ganz anderen künstlerischen Motiven abhängig macht. Uebrigens ist und bleibt die möglichste Rückkehr zu dem Klange der Sprache in der gebildeten Rede für den Sänger unerlässlich, ja sie bildet so recht den Triumph der Kunst. Wir kommen nun auf das Gebiet der Dynamik und wollen zunächst die sinngemässe

## Anwendung der verschiedenen Stärkegrade

erörtern, während wir bisher nur die Tonfärbung, abgesehen von irgend welcher Nüancirung in Bezug auf Tonkraft,

besprochen haben. — Wenn eine Monotonie des Tonkolorites, d. h. eine durchweg helle oder dunkle Vokalisation in längeren Stücken schon ziemlich unerquicklich erscheinen müsste, so wird dies in erhöhtem Maasse bei einer unveränderten Gleichheit der Tonstärke der Fall sein. Ein durch Hunderte von Takten fortgesetztes Piano möchte eben so schläfrig, als ein stetes Fortissimo ganz unausstehlich lauten*). Nur durch den weisen Wechsel zwischen *Piano* und *Forte* und vor Allem durch die harmonische Vermittelung dieser Kraftextreme mittels der schönen Uebergänge des *Crescendo* und *Decrescendo* gewinnt der Gesang Sinn und Bedeutung; die Kunst des Anschwellens der Töne und des verhallenden Abnehmens macht einen Hauptreiz des Vortrages aus. Wo wird nun aber stark, wo schwach zu singen sein? Wohin werden die Accente, die Bindungen und Trennungen der Töne fallen, damit den Anforderungen eines guten Vortrages Genüge geleistet werde? Es muss beim Einstudiren eines Gesangstückes vor Allem die Idee des Ganzen ins Auge gefasst, die Gesammtstimmung aus den Tönen herausgelauscht werden. So verfuhren wir schon bei der Wahl des Tonkolorites; denselben Weg werden wir auch jetzt einzuschlagen haben — erst der Ueberblick des grossen Ganzen, dann die Disposition der detaillirten Ausführung der einzelnen Theile. Welche Stimmung, welches Gefühl, welcher Affekt kommt in diesem Stücke vorzugsweise und inhaltlich zur Erscheinung? Dürfte für die Darstellung dieses Toncharakters, dieses vorherrschenden Affektes u. s. w. im Allgemeinen ein

---

*) Natürlich giebt es nichts absolut Falsches und Verwerfliches! So kann — wie wir früher schon eine Monotonie des Kolorites für den Charakter mancher Arien zulässig fanden, auch recht wohl eine absichtliche Einförmigkeit des steten *Piano* oder ein dauernd starker Vortrag für gewisse Stellen von Komponisten gewünscht und vorgeschrieben sein. Dann soll also gerade jene Monotonie des *Piano* oder *Forte* eine bestimmte Wirkung hervorrufen. Immerhin mag man mit der Benutzung derartiger Effektmittel sehr sparsam sein, denn das Ohr verlangt auch im *Piano* ein Schwellen und Zunehmen, so wie im *Forte* ein Nachlassen und Abnehmen — soll nicht Abspannung und Ermüdung eintreten.

schwacher, ein mittlerer oder ein hoher Grad von Kraft der entsprechendste sein? Das wären die beiden ersten Fragen, die sich der denkende Künstler vorzuhalten und wonach er dann ans Werk zu schreiten hätte. Nach dem Bedürfnisse dieser Gesammtstimmung, diesem eigentlichsten Inhalte des Werkes, würde nun in dem als passend erkannten Grade der Stärke zu beginnen sein, und von dort aus müssten — analog dem Vertheilen des Lichtes und Schattens — die mannichfachen Stufen wechselnder Tonkraft vom *pp* bis zum *ff* sinnig so vertheilt und gruppirt werden, wie es der Sinn der einzelnen Theile in steter Rückbeziehung auf die Hauptidee mit sich bringt. Es wäre z. B. ein grober Fehler, wenn der Sänger eine Kantilene, in der es sich um den Ausdruck zorniger Erregtheit handelte, eben deshalb mit dem höchsten Grade von Kraft beginnen wollte, ohne sich vorher eine Disposition des Wechsels in der Tonstärke gemacht zu haben. Die Leidenschaft kann, ja sie muss sich im Verlaufe noch steigern; es wird vielleicht eine emporsteigende Melodie dies Wachsen des Zornes bezeichnend malen, und hier wäre dann der geeignete Platz zur Entwickelung grosser Kraft: — was bleibt aber dem Sänger noch zur Steigerung übrig, wenn er die ganze Fülle seiner Tonkraft schon im Voraus zum Besten gegeben hat? Nein, wie der Baumeister den Plan eines Hauses bis ins kleinste Détail zeichnet und feststellt, ehe er zu seinem Bau schreitet, so muss auch der Sänger die sorgfältigste Disposition für eine regelrechte Vertheilung seiner Tonmittel machen, er muss (um mich bildlich auszudrücken) den ganzen Weg der in schönem Bogen fortlaufenden Tonlinie*) im Geiste vor sich sehen, ehe er zu singen anfängt.

Bleibt es gleich unmöglich, für die Anwendung der wechselnden Tonkraft allgemein gültige Regeln aufzustellen, so

---

*) Aehnlich drückt sich *Wieland* in seinem Briefe an *Sophie la Roche* aus, indem er ein Urtheil über den Gesang der *Wendling* abgiebt: „Das allein ist wahrer Gesang, — Sprache der Seele und des Herzens; jeder Ton lebendiger Ausdruck des reinsten, innigsten Gefühles, der ganze Gesang eine fortwallende Schönheitslinie."

lässt sich doch immerhin Einiges vorschreiben, das in den meisten Fällen beobachtet werden sollte, weil es den Bedingungen eines ästhetischen Vortrages entspricht.

1) Die steigende Richtung der Melodie ist im Allgemeinen mit zunehmender, die sinkende Tonfolge mit abnehmender Stärke wiederzugeben. Dies gilt ganz besonders für chromatisch steigende oder fallende Tonfolgen.

2) Die extremen Grade des *Pianissimo* und *Forte* sollten nur in den seltensten Fällen direkt aufeinander folgen, vielmehr immer durch ein *Crescendo*, oder (wo es sich um ein vorausgehendes *Forte* handelt, dem ein *Piano* nachfolgen soll) durch ein *Decrescendo* vermittelt werden.

3) Man übertreibe niemals den höchsten Grad der Kraft, damit nicht aus dem Singen ein Schreien*) werde, und vergesse eben so wenig beim *Pianissimo*, dass immer ein reiner und deutlich erkennbarer Ton gegeben werden muss.

4) Bei einer Reihe von Noten, die sich auf gleicher Tonstufe wiederholen, ist jede nächste stärker zu singen als die vorhergehende, wenn nicht der Komponist das Gegentheil vorgeschrieben hat, oder besondere Accentuationen zur Anwendung kommen.

5) Auch die Wiederholung einer Gruppe von Noten (eines Satzgliedes) im selben Rhythmus, mag sie auf gleicher Tonhöhe oder in höherer Lage statthaben,

*) Diese den französischen (und nicht selten auch den italienischen) Bühnensängern eigene Unart, hat im höchsten Grade in Deutschland überhand genommen, wo man eigentlich von den Männerstimmen mit seltenen Ausnahmen nur noch schreien hört. Es muss früher wohl besser in dieser Beziehung mit uns gestanden haben, wenn wir *Grimm's* Worten Glauben schenken können: „*L'art que nous appellons en langage sacré chanter, terme honteusement profané en France et appliqué à une façon de pousser avec effort des sons hors de son gosier et de les fracasser sur les dents par un mouvement de menton convulsiv: c'est qu'on appelle chez nous crier, et qu'on entend jamais sur nos théâtres à la vérité, mais tant qu'on veut sur les marchés publics*".

verlangt die Anwendung eines grösseren Stärkegrades für die zweite und fernere Repetitionen.

6) Die Vereinigung des *Crescendo* und *Decrescendo* zum Stimmhall (*messa di voce*) ist auf jeder Fermate oder Note von längerer Dauer sehr wohl am Platze, besonders auch im Anfange oder Ende einer Kantilene und ihrer einzelnen Theile.

7) Das nach einer Fermate (resp. Passage) wiedereintretende Thema ist in der Regel genau in demselben Grade der Stärke zu beginnen, wie es zuerst eingeführt wurde.

8) Die guten Takttheile sind durch stärkere Betonung vor den schwächeren (schlechten) hervorzuheben, in welchem Kraftgrade sich der Gesang immer bewegen mag.

9) Dabei darf man jedoch natürlich niemals das schöne Ebenmaass zerstören, so dass die Accentuation der guten Takttheile im *Piano* eine zartere sein muss, als im *Forte*, damit nicht einzelne Töne auf ungebührliche Weise aus der Reihe und Symmetrie der andern heraustreten.

Doch siehe da! wir sind mit unsern beiden letzten Regeln schon auf das Feld der Accentuation gerathen, was freilich zu entschuldigen ist, da alle Theile der Dynamik untereinander in innigster Verbindung stehen und eigentlich kaum scharf getrennt behandelt werden können. Betrachten wir denn

### die verschiedenen Accentuationsweisen

in ihrer Wirkung und Anwendung auf den Vortrag noch etwas näher, als dies in der theoretischen Lehre geschehen konnte. „Der Accent ist — wie *Hupfeld* treffend bemerkt — das Mittel, wodurch der Geist die Vielheit und Masse des Stoffes durchdringend, in einer Reihe von Lauten und Wörtern (setzen wir hinzu: Tönen) das für ihn Wesentliche bezeichnet und zu seinem Eigenthume stempelt. Er bezeichnet den Gang des Geistes über die Lautmasse hin und seine einzelnen

Schläge sind gleichsam die hörbaren Fusstritte seines Ganges.“ — Wir möchten eine Accentuation im Grossen und Ganzen von der Hervorhebung einzelner Töne durch nachdrücklichere Betonung unterscheiden. Es fällt in der Rede, wie in den Tonwerken, zuerst auf einzelne Hauptsätze ein grösserer Nachdruck, als auf die diesen untergeordneten und beigegebenen Nebensätze. Die Aufgabe des Sängers ist es nun, diese wichtigeren Sätze bei der Anlage des Ganzen zu erkennen und ihnen einen durchweg erhöhteren Grad von Tonkraft einzuräumen. Doch diese allgemeinere Accentuation hat uns hier nicht weiter zu beschäftigen, da sie zu der von uns besprochenen Eintheilung oder besser Vertheilung der Stärkegrade auf die einzelnen Perioden eines Stückes gehört. Die Accentuation einzelner Töne aber wird mit der sprachlichen Betonung eng verbunden sein, ja mit ihr zusammenfallen müssen, wenn der Tonsetzer — wie es seine Pflicht ist — sich der Prosodie und dem Tonfalle der Textverse gewissenhaft anschliesst, die er seinen Melodien unterlegt. Deshalb werden die in der Rede betonten Silben im Allgemeinen immer auf gute Takttheile oder Glieder, die unbetonten Silben hingegen auf die schwachen Theile und Glieder des Taktes kommen müssen;*) es wird ferner, wo der Nachdruck der Rede weicht, die Tonfolge im Wesentlichen auch eine fallende, wo die Bedeutsamkeit der Betonung zunimmt, eine steigende Richtung einhalten. So giebt also schon die taktliche Stellung der Töne dem Sänger einen Wegweiser für die Accentuation, während aussergewöhnliche Betonungen in vielen Fällen vom Komponisten selbst vorgezeichnet werden. Indem wir den Schüler in Betreff solcher *Sforzando*, der Syn-

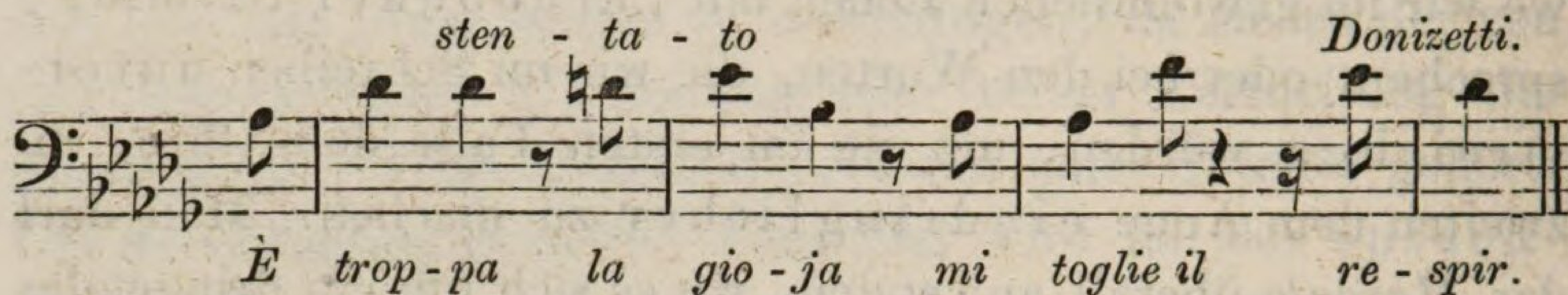
*) Natürlich kann und wird auch aus musikalischen Gründen öfters eine Abweichung von diesen Grundsätzen stattfinden, ja selbst dem Sprachaccente manchmal Zwang angethan werden, wo es sich um den Reiz einer eigenthümlichen musikalischen Accentuation handelt, z. B. in Synkopen u. dgl. mehr. Doch sind das eben nur Ausnahmen, und man darf wohl behaupten, dass solche aussergewöhnliche Betonungen eigentlich immer durch den Charakter der Situation herbeigeführt werden und diesem entsprechen sollten.

kopen und langen Vorschläge auf unsere Theorie der Betonung (S. 136) zurückverweisen, wo das Alles ausführlich zur Sprache kam, wollen wir hier die Bedeutung der Accentuationsweisen des *Marcato, Stentato* und *Martellato* in Bezug auf den Vortrag ins Auge fassen und versuchen, zu erörtern, wo die eine oder andere dieser Betonungsarten zulässig und wirksam sei, wenn dies auch vom Komponisten nicht besonders vorgeschrieben oder durch irgend welche Zeichen angedeutet wurde.

Das *Marcato* ist eine Betonungsart, die da am Platze ist, wo wir im gewöhnlichen Leben mit „erhobener Stimme" sprechen, oder bei den Worten, die wir im Schreiben unterstreichen würden, um sie im ersten Falle dem Ohre, im zweiten dem Auge eindringlicher zu machen. Man darf das *Marcato* überall anwenden, wo es sich um ein dringendes Bitten, Fragen, Ermahnen, Verbieten, Vorschlagen — ein bestimmtes Erwarten, Zurückweisen oder Verwerfen handelt, also in den verschiedenartigsten Situationen. Ebendeshalb mag diese Accentuationsweise auch wohl öfters (vergl. S. 145) mehrere Takte hindurch beibehalten werden, wie man ja wohl auch in der gewöhnlichen Rede manchmal eine ganze Reihe von Worten mit besonderer Betonung spricht. Der Accent des *Marcato* ist darum von den aussergewöhnlichen Accentuationsweisen die schwächste; er bildet eigentlich eine Vereinigung der beiden Momente des Trennens und Bindens, wie schon seine Bezeichnung $\widehat{\dot{-}\;\dot{-}\;\dot{-}}$ klar macht, schliesst aber eben deshalb jedes *Portamento* aus.

Eine viel seltenere Anwendung lässt der gewichtigere Accent des *Stentato* zu, die stärkste der Betonungsarten, die wir überhaupt besitzen. Das „mühevolle" Herausstossen einzelner, auch wohl mehrerer aufeinanderfolgender, Töne gehört dahin, wo der Jammer, die Verzweiflung, weder das Vorbringen ruhiger Worte, noch auch den Ausdruck gleichmässiger Kraft ermöglicht, sondern sich nur durch einzelne gewaltsam betonte, alsbald aber im Uebermaasse ihrer Kraft nachlassende und zum tonlosen Piano schwindende Töne Luft machen kann. Halten wir an dem Begriffe

„heftigster Aufregung“ fest, die recht eigentlich das *Stentato* zu malen im Stande ist, so erweist sich dasselbe übrigens für die Affektsäusserungen mächtigen Zornes, den Schwur ewiger Rache, ja sogar gegensätzlich für die unerwartete und bewältigende Freude, der die Worte versagen, nicht minder angemessen, als für die oben angedeuteten Klagerufe des höchsten Schmerzes, die Entsetzenslaute der Verzweiflung und des Wahnsinnes. Stellen wir zwei Beispiele für das *Stentato* neben einander, die beide ein Uebermaass des Affektes*) malen, aber ganz verschiedene Stimmungen in sich schliessen:







Im ersten Beispiele wird die wilde bewältigende Freude, dass der Augenblick der Rache herannaht, im zweiten die verzweiflungsvolle Erinnerung an den Mord eines geliebten Vaters die Ursache, dass die Stimme, statt zu stark ausgehaltenen Tönen, zur Accentuation des *Stentato* ihre Zuflucht nimmt.

Ein geringerer Grad des *Stentato* ist das *Piangendo*, von dem wir schon (S. 449) gehandelt haben. Es verlangt eine viel weichere Betonung, die jedoch wie im *Stentato* schnell nachlässt und sich öfters allmälig bis zu der Kraft des *Stentato* erheben kann, weshalb wir es eben hier mit aufführen. Z. B.

---

*) „Affekt“ ist, was unsern Köper dergestalt afficirt, dass seine Kraft zu wirken dadurch erweitert oder beschränkt wird; wenn wir also von solchen Affekten die wahre Ursache sind, so wird der Affekt zur Handlung, wo nicht zum Leiden.“ *Feuchtersleben.*



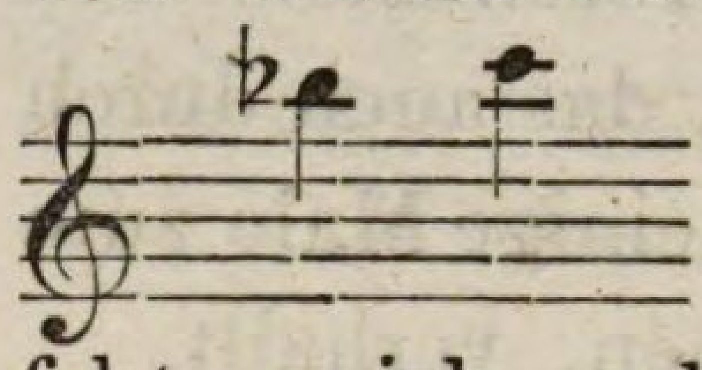

Der Schmerz der Trennung von der Geliebten, der sich in dem bekannten „*Addio*“ von *Mozart* so rührend schön ausspricht, hält sich anfangs mehr und mehr in den Grenzen der Wehmuth; das gegenwärtige Glück, der Geliebten noch gegenüber zu stehen, lässt den Schmerz nicht zu so mächtigem Ausdrucke gelangen, da er noch mit Freude verbunden ist. Erst bei den letzten weinend gesprochenen Abschiedsworten steigert sich die Accentuation mehr und mehr, das auch durch Pausen wirksam unterstützte *Piangendo* wird einige Male zum *Stentato*, bis die Klage tonlos, fast gesprochen, verhallt.

Das *Martellato* ist eine gleichfalls kräftige, aber weniger charakteristische, Accentuationsweise als das *Stentato*; wir möchten es ein verschärftes *Marcato* nennen. Es ist melodisch besonders da wirkungsvoll, wo sich ein und derselbe Ton mehrmals hintereinander wiederholt, sei es in schneller oder langsamer Folge, auf kürzeren oder längeren Noten. Im *Martellato* liegt eine gewisse monotone Wiederholung scharf accentuirter Worte, weshalb es auch bei der mehrmaligen Aufeinanderfolge desselben Rufes z. B.: Nein, nein, nein, nein! als Ausdruck beharrlicher Abwehr, nachdrucksvoller Versicherung — aber auch des verschärften Befehles u. dgl. mehr, namentlich in Melodiefolgen am Platze ist, die ohnehin im *Forte* gesungen werden. Aus diesem *Forte* hebt sich dann die Accentuation des *Martellato* um so wirksamer und erfolgreicher ab.

## Anwendung der verschiedenen Register.

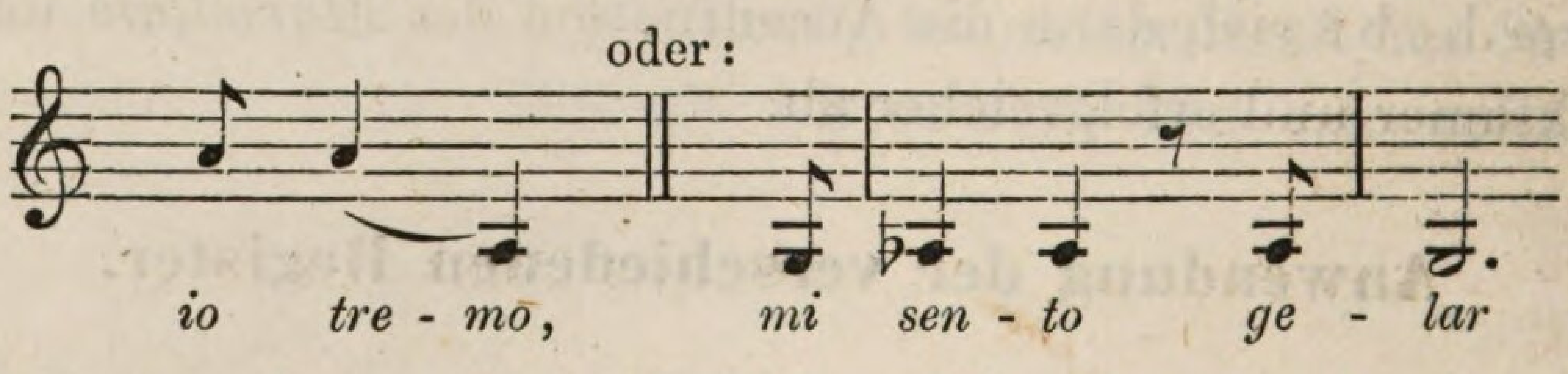
Es mag hier noch bemerkt werden, dass sowohl für die letztgeschilderten scharfen Accente, als überhaupt für den Ausdruck mächtiger Affekte, dem Register der Bruststimme, selbst in den eine Quart, Quinte und Sexte über dem Stimm-

bruche gelegenen Tönen der Vorzug vor der Kopfstimme gegeben werden muss, weil der Brustklang hier von ungleich grösserer Wirkung sein wird, als die für die Wiedergabe leidenschaftlicher Erregtheit weniger geeignete und ergiebige Kopfstimme. Der Tenorist, der ein *a* und *b* in den Momenten der Kraftentfaltung mit Brust zu singen im Stande ist, möge dies ja nicht unterlassen; ebenso wird der hohe Sopran, dem die seltene Gabe zu Theil ward (vergl. die Anmerkung auf S. 31.), fast den ganzen Umfang seiner Stimme auch im Klange des Brustregisters durchlaufen zu können, ebenfalls in der Situation heftiger Leidenschaft u. dgl. mehr von seinem Brustregister selbst in der höchsten Lage auf



Gebrauch machen müssen und dadurch Effekte erzielen, die denjenigen Sopranstimmen ganz unzugänglich bleiben, die für die höheren Töne nur über den Klang der Kopfstimme gebieten können.

Wie es zur ergreifenden Schilderung und Wiedergabe der Affekte im Bühnengesange für den gebildeten Sänger (der also mit Bewusstsein zur Wahl seiner Ausdrucksmittel schreitet) nichts unbedingt Verwerfliches giebt, so mag auch die Anwendung der von uns bekämpften tiefen Töne der Frauenstimmen (vergl. S. 36), die durch herabgezwängten Kehlkopf und bald zusammengezogenen, bald auch erweiterten Schlund (vergl. S. 367) hervorgebracht werden, in den Momenten ausnahmsweise zulässig erscheinen, wo es sich um ein in tiefer Tonlage gemaltes Grausen oder Entsetzen handelt, z. B. bei den oft in italienischen Arien vorkommenden Stellen:




und in manchen andern ähnlichen Situationen. Doch muss von solchen grellen Effektmitteln, ebenso wie von den im vorigen Abschnitte geschilderten Manieren des Schluchzens, Seufzens, Tremolirens u. dgl. mehr, nur sehr mässig und vor-

sichtig Gebrauch gemacht werden, soll der Gesang nicht etwas Krasses und Karikirtes erhalten. Auch

### das *Parlando* im Gesange

bedarf an dieser Stelle noch einer näheren Besprechung. Es kann nur zwei Fälle geben, in denen es zulässig erscheint, aus dem Gesangstone plötzlich in den Ton der gewöhnlichen oder auch leidenschaftlichen Rede überzugehen. Erstlich gestattet das Rezitativ der *Opera buffa* (das sogenannte *Recitativo secco*) die öftere Anwendung des Sprachtones, der auf geschickte Weise den Gesang ablösen und mit ihm abwechseln mag,*) was einen ganz guten Effekt machen wird, während die zur Erklärung der Handlung unentbehrlichen Rezitative, wenn sie nur gesungen, vielleicht gar mit breitem Tone behandelt würden, einen sehr unerquicklichen Eindruck, ja gerade zu Langeweile hervorrufen müssten. Zweitens mag der dramatische Sänger wohl an einzelnen Stellen des höchsten Affektes, oder auch bei manchen mit unterdrückter Stimme eingeworfenen Worten, die gleichwohl ein Zeugniss geben sollen von dem Hasse, dem Zorne, der Wuth, die die Seele erfüllen — auf Momente den Gesangston verlassen und in den Ton leidenschaftlicher Sprache umstimmen. Der Ton der Rede, das Sprachkolorit muss aber dann so ausdrucksvoll und sicher gegeben werden, dass man ein ganz getreues Bild der die Seele durchzitternden Gefühle empfängt. Mit einem Worte, nur ein Meister darf sich solche Ausnahmen gestatten, nur er wird mit solchen Extra-

*) Das *Recitativo secco* oder *parlante* wurde früher, insbesondere von *Mozart*, auch in der *Opera seria* angewendet, z. B. in *Don Giovanni* u. s. w. Bei dem Versuche, der neuerdings gemacht worden ist, auch auf den deutschen Bühnen den widerlichen und sinnlosen Dialog zwischen den einzelnen Musikstücken auszumerzen und durch diese Originalrezitative zu ersetzen, hat man so recht Gelegenheit gehabt, zu sehen, wie wenige deutsche Sänger die nöthige Geschicklichkeit und Leichtigkeit der Ton- und Wortbehandlung haben, welche das *Parlando* so unbedingt erfordert.

vaganzen die beabsichtigte Wirkung hervorrufen. Sollen wir einige Stellen angeben, die solches *Parlando*, den Uebergang in den Sprachton gestatten? Da ist z. B. der Moment des bekannten Terzettes aus *Lucrezia Borgia*, von dem wir den Anfang auf (S. 107) gegeben haben, wo *Alfonso* die flehenden Bitten seiner Gattin zweimal mit dem einzigen Worte „*Taci*" (Schweige!) unterbricht. Für dies (in Gegenwart des der Rache des blutgierigen Herzogs verfallenen Opfers) in unterdrücktem Zorne und unheimlicher Drohung hervorgestossene Wort, liesse sich sehr passend der ausdrucksvolle Sprachton anwenden: „Schweige!" Und wer könnte wohl jemals den Ton jener in höchster Angst und Aufregung mitten im Gesange gesprochenen Worte vergessen, den die *Schröder Devrient* im Duette des vierten Aktes der Hugenotten anwendete, wo sie, *Raoul* den Ausgang aus ihrem Gemache wehrend, ausruft „*Raoul*, sie tödten Dich!" Doch das sind, wie gesagt, Freiheiten, die sich nur geniale Künstler erlauben dürfen, denn bei Anderen möchte sich leicht das Sprüchwort bewahrheiten „*Du sublime au ridicule il n'y-a qu'un pas!*

Es bleibt uns noch übrig, von der sinngemässen

## Anwendung des *Portamento*

zu reden, da sich in Betreff des *Legato* und *Staccato* durchaus keine besonderen Regeln aufstellen lassen. Das *Legato* ist, wie wir schon früher bemerkten, in allen den Fällen anzuwenden, wo nicht irgend eine anderweitige Bindungs-, Trennungs- oder Betonungsart ausdrücklich vorgeschrieben ist. Die seltenere Ausführung eines *Staccato* oder *Staccatissimo* wird vom Komponisten jederzeit besonders durch Zeichen angedeutet werden. Nicht so ist es mit dem *Portamento*, das — wie uns schon bekannt — selten oder nie vorgezeichnet wird, vielmehr fast immer der Willkühr und dem Ermessen des Sängers anheimfällt, der es da anwendet, wo es ihm eben passend zu sein scheint. Wieviel kunstgebildete Sänger haben wir denn aber heutigen Tages und wie ist ihr Verhältniss zur Zahl der Naturalisten und Pfu-

scher? Was Wunder, dass einerseits der grösste Missbrauch und Luxus mit der Anwendung des *Portamento* getrieben, andererseits die Existenz und Wirkung dieses kostbaren Ausdrucksmittels fast ganz ignorirt wird?! — Versuchen wir es also, wenigstens einige Regeln über die Behandlung und einige Erklärungen über den Sinn und die Bedeutung des *Portamento* aufzustellen.

1) Das *Portamento* vereinigt in sich den Ausdruck der Innigkeit und der Energie.

2) Es malt ebenso vortrefflich die Innigkeit zarter und weicher Gefühle, der Liebe, der Freude, des Schmerzes, der Freundschaft, des Mitleides — als die Energie mächtiger Affekte und Leidenschaften, der Rache, des Stolzes, der Herrschsucht u. s. w.

3) Für die Darstellung der innigeren und weicheren Gefühle ist eine leichte schwebende Bindung, ein sanft über den Tonraum, der die zwei zu bindenden Noten trennt, hinwallendes *Portamento* zu bilden, während die Bindung machtvoller und zugleich schwerfälliger wird, d. h. sich dem *strascinar la voce* (vergl. S. 110) mehr und mehr nähert, je mehr der Ausdruck wilder Erregtheit zur Erscheinung kommen soll.

4) Eben deshalb darf das *Portamento* ganz in ein *Strascinamento*, ein hörbares Durchschleppen der Stimme durch den gegebenen Tonraum ausarten, wo es sich um den extremen Ausdruck vernichtender Leidenschaft oder diabolischen Hohnes handelt. Z. B.



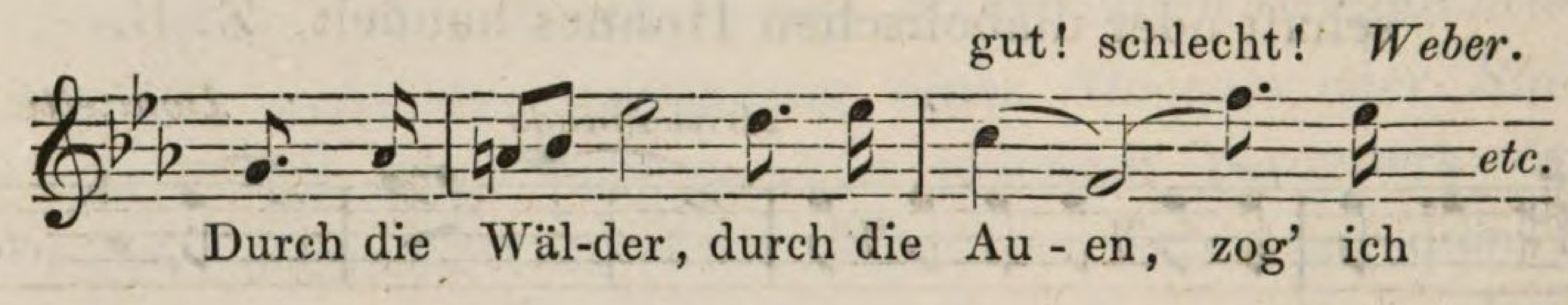



5) Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass ein Gesang ohne öfteres *Portamento* — namentlich bei langsamem Tempo — kalt und ausdruckslos erscheint, während die zu häufige Wiederholung eines *Portamento*, oder gar seine unzeitige und unkünstlerische Ausartung in das *Strascinamento*, einen widerlich süsslichen Eindruck macht.

6) Mehrere direkt nach einanderfolgende *Portamento* machen fast niemals eine gute Wirkung (vergl. die Anmerk. auf S. 318).

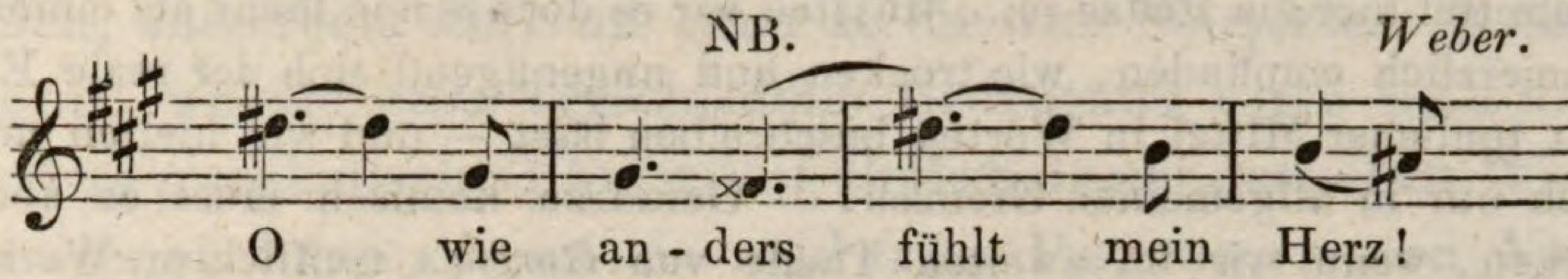
7) Bei grösseren Intervallen ist ein Portament am Besten am Platze, und zwar wird es in der Regel bei steigender Tonfolge mit einem *Crescendo* verbunden, bei sinkender mit einem *Decrescendo* auszuführen sein.

8) Sprachlich ist zu berücksichtigen, dass am Passendsten die Silben eines und desselben Wortes mit *Portamento* zu verbinden sind. Jedenfalls müsste, wenn das *Portamento* zwei verschiedene Worte vereinigen soll, sprachlich ein enger Zusammenhang zwischen ihnen obwalten. So mag die Interjektion mit einem nachfolgenden Namen, das Fürwort*) mit dem Hauptwort u. s. w. *portando* verbunden werden, niemals aber die Schlusssilbe eines Wortes mit der Anfangssilbe eines nachfolgenden, das in gar keiner direkten Verbindung mit diesem zweiten Worte steht. Z. B.




*) Das Possessivpronom wird (wo es sich um geistigen Besitz handelt) eigentlich fast immer seine beiden Silben durch *Portamento* vereinigen lassen, oder — wenn es einsilbig gebraucht wird — mit dem nachfolgenden Hauptworte verbunden werden, da das innige Verbundensein, der Besitz, ja gerade durch dieses Fürwort ausgedrückt wird, welches somit der innersten Bedeutung des *Portamento* begegnet.

9) Auch die Verbindung zweier ganz ähnlich gebildeter Satzglieder mittels des *Portamento* macht (zum Theil aus dem in der vorigen Regel entwickelten Grunde) selten einen guten Eindruck. Wie geschmacklos müsste nicht z. B. folgendes *Portamento* lauten:




10) Das blosse Antizipationsportament dürfte nur in den wenigsten Fällen von schöner musikalischer Wirkung sein, und auch da nur in sehr langsamem Tempo.

---

Was für einen Reichthum von Ausdrucksmitteln haben wir nicht in diesem einen Abschnitte kennen gelernt — und wie schwach bleibt der Versuch, so mannichfaltige Vortragsmomente auch nur ganz im Allgemeinen charakterisiren zu wollen! Welche von allen diesen Nüançirungen des Tones in Bezug auf Kolorit, auf den Grad der Stärke des Tones und die Thätigkeit des Athems, welche Art der Accentuation, Bindung und Trennung u. s. w. in den einzelnen Fällen die rechte sei, wer möchte sich vermessen, das in Lehrsätze zusammenfassen zu wollen? „Es giebt — sagt *Nina d'Aubigny* — eine unzählige Menge von halb angegebenen, verhaltenen Tönen, Aspirationen feiner Anschläge und Verschmelzungen der Stimme u. s. w., die man aus keiner Skala verdeutlichen darf, weil sie, wie die zarteren Empfindungen mancher feinsinnigen Menschen, durch die Auseinandersetzung der Worte ihren Zauber und ihren Ausdruck verlieren würden, die aber dem guten Sänger alle zu Gebote stehen, wenn er aus einer guten Schule kommt. Schwerlich wird jemals ein Lehrbuch des Gesanges es über sich nehmen, diese ätherischen Zuthaten der Empfindung durch Notenbeispiele für das Auge zu zerlegen."*) — Wir müssen also hier den Schüler seinen

*) Dieser Ausspruch ist nur zu wahr! Eben deshalb mochten wir es nicht unternehmen, eine oder mehrere Arien am Schlusse dieses Abschnit-

eigenen Bahnen überlassen, nachdem wir ihm die Kenntniss des ganzen Tonmaterials und den Sinn aller Vortrags- und

---

tes analytisch zu zerlegen, um an ihnen bis ins kleinste *Détail* nachzuweisen, welche Empfindung u. s. w. und welches Ausdrucks- oder Tonmittel hier am Platze sei. Mussten wir es doch schon mehr als einmal schmerzlich empfinden, wie trocken und ungenügend sich der reale Effekt tonlicher Mittel in Worten beschreiben lässt — und wir hielten uns doch nur in allgemeinen Grenzen! — Geradezu komisch muss es aber wirken, wenn wir im zweiten Theile von *Garcia's* trefflichem Werke *l'art du chant* in einer Reihe von Arien Ton um Ton folgenden Erläuterungen und Vorschriften begegnen: *expiration légère*, *timbre ouvert*, *appoggiature rapide*, *tendresse*, *éclat*, *voix mélanconique*, *pharynx reserré*, *timbre sombre mat*, *inflexions*, *quittez le son*, *élan de l'âme* oder *physionomie riante*, *voix étendue*, *atterré*, *angoisse graduellement*, *soupirs*, *sanglots*, *effort*, *comme quelqu'un qui lutte*, *éperdu* u. s. w. Was soll sich der arme Schüler aus dieser Unmasse von Vorschriften, Anforderungen und Bezeichnungen der Vortragsnüancen entnehmen? Der Kluge wird dadurch nicht klüger, der weniger Begabte aber jedenfalls dümmer gemacht, indem er über all' das Seufzen und Schluchzen, die melancholische Stimme, den zusammengezogenen Schlund, das dunkle matte Timbre, die lächelnde Physiognomie, das Schluchzen und Echo, was oft Note um Note wechselnd von ihm verlangt wird, ganz aus der Fassung kommen und völlig verwirrt werden muss. Es bleibt immer etwas sehr Missliches, solche Dinge in Worte kleiden zu wollen, die sich eigentlich nur bildlich andeuten oder mittels des lebendigen Klanges der Stimme veranschaulichen lassen. *Garcia* ist ohne Zweifel an dieser Klippe gescheitert, wie es jedem Andern auch ergehen müsste, der sich an solche detaillirte Vorschriftsbezeichnung machen und damit den Geist und Inhalt eines Tonstückes erschöpfen wollte. Wie schön deutet derselbe Autor dagegen an einer andern Stelle seines Werkes die Mittel an, die dem künstlerischen Ausdrucke zu Hülfe kommen können, indem er sagt: „*Un autre procédé à peu près semblable consisterait à s'aider du souvenir d'une oeuvre d'art représentant une situation analogue à celle que l'on doit traiter. Par exemple, si nous avions à étudier la scène de Desdemona „L'error d'un' infelice" ne pourrions nous pas, à ces mots nous représenter l'un des nombreux tableaux où la Madeleine, les bras ouverts, implore son pardon aux pieds du Christ? La douleur, le repentir, ne sauraient prendre des formes plus touchantes.*" — Ein krasses Beispiel trockenster Schulmeisterlehre giebt uns dagegen der schreibselige *Merling* in seiner Brochüre „Gesang in der Schule", wo derselbe den Sinn des *Göthe*'schen Erlkönigs behufs des richtigen Vortrages der *Schubert*'schen Komposition erläutert, wie folgt: 1) Es reitet irgend Jemand spät durch die Nacht. 2) Es ist der Vater. 3) Es ist der Vater mit seinem Kind. 4) Dieses Kind ist ein Knabe!! u. s. w. Und durch solche Doktrin soll „musikalische Einsicht

Kunstmittel nach besten Kräften erläutert haben. Der persönliche Unterricht hat allerdings eben hier noch ein weites Feld, indem der Meister die Anforderungen jeder gerade vorliegenden Arie (nach dem Bedürfnisse der Situation) dem Schüler durch Wort und Ton verdeutlichen und klar machen, ausserdem aber an einer Reihe von Beispielen darthun kann, welche ganz verschiedene Bedeutung eine und dieselbe musikalische Phrase mit Beibehaltung derselben Worte gewinnen kann, wenn sie anderen Personen und Verhältnissen untergelegt wird! (Man vergl. die Anmerk. auf S. 372.) Für den Schüler wird aber neben der Erkenntniss dessen, was Noth thut, neben der Gefühlswärme und der Macht der Phantasie, die ihm im Geiste ein Bild von dem Tonkolorit und der Tonbehandlung vormalt, die der Moment erfordert, auch noch die technische Sicherheit in der augenblicklichen Annahme und Wiedergabe des beabsichtigten Tonausdruckes ein Gegenstand fleissiger Studien sein müssen. Begegnet es doch sehr gebildeten und der Ausführung aller Toneffekte an und für sich vollkommen mächtigen Sängern im Anfange nur zu häufig, dass sie einen ganz anderen Ausdruck hervorbringen, als den von ihnen beabsichtigten*), weil sie eben noch nicht die nöthige Technik des unmittelbaren und unfehlbaren Erfassens der intendirten Tonnüancen besitzen, die eben auch Sache anhaltender Uebung ist, andererseits auch noch kein sicheres und schnelles Urtheil über die Wirkung ihrer eigenen Leistungen haben.

Hier kann eben ein guter Meister im persönlichen Unterricht sehr segensreich wirken, indem er auf jedes zu grelle Licht, jeden zu tiefen Schatten der Tonfärbung, jede verfehlte Ton-

---

und religiös-ästhetisch-gemüthliche Bildung" gefördert werden, wie es auf dem Titel der Brochure heisst!?

*) Die Worte von *Duprez*: „*Il arrive souvent aux éléves d'être emphatiques là où ils devraient être naïfs et simples; saccadés et brusques où il faudrait être gracieux; gais au lieu de pathétiques*" etc., finden sehr oft nicht nur bei Schülern, nein, bei übrigens durchbildeten jungen Sängern ihre Bestätigung, eben weil es ihnen an jener Geschicklichkeit mangelt, dem Gedanken auch sogleich die richtigste Ausführung folgen zu lassen.

nüance sofort aufmerksam macht, dem Schüler erklärt, warum sein Ausdruck nicht der richtige, ein übertriebener, oder nicht genug bezeichnender gewesen sei, und ihm mit der eigenen Stimme sofort vormacht, wie sich der Ton oder die Tonreihe im vorliegenden Falle ausnehmen müssen, um den Anforderungen des künstlerischen Vortrages zu entsprechen. Auch auf den Nutzen, andere — am liebsten gute — Sänger möglichst oft und aufmerksam anzuhören, müssen wir unsere Kunstjünger wiederholt hinweisen. Sie werden als Zuhörer bei fremden Leistungen weit schneller und bestimmter wahrnehmen und erkennen, ob der jedesmalige Ausdruck, das Kolorit des Tones u. s. w. dem Sinne der Situation angemessen gewählt war oder nicht, mithin selbst an den Fehlern fremder Sänger lernen können, was zu vermeiden ist und keinen guten Eindruck macht. Immerhin wird das Anhören wahrer Gesangskünstler, die eben nicht fehlen — so weit dies im menschlichen Vermögen liegt — natürlich noch grösseren und positiven Nutzen gewähren.

Am Schlusse dieses Abschnittes sei noch bemerkt, dass ein, den verschiedenen Empfindungen und Tonnüancen folgender und ihnen treu entsprechender, Ausdruck der Mienen die Wirkung und den Reiz des Vortrages sehr beleben und erhöhen wird. Vom dramatischen Künstler muss eine vollkommene Herrschaft über seine Mimik in jedem Fall erstrebt und erreicht werden, sie ist nothwendig und unentbehrlich für die Darstellung handelnder Charaktere in der Oper; doch auch im Konzertsaale, ja selbst bei Liedervorträgen im kleinen Kreise wird der Zauber einer, sich in den Mienen des Sängers abspiegelnden, tiefen Empfindung seine Gewalt über den aufmerksam lauschenden und schauenden Hörer niemals verfehlen*).

*) Dass wir hiermit nicht jenes widerliche Grimassenschneiden und Augenverdrehen beim Vortrage der Arien und Lieder meinen, was uns so oft von ungebildeten Sängern als Zugabe zu ihrem (oder besser als Entschädigung für ihren) miserabeln Gesang geboten wird, braucht unsern Lesern — nach dem an so vielen Stellen dieses Buches von uns offen ausgesprochenen Abscheu gegen jede Aeusserung der Unnatur und des Charlatanismus — wohl kaum versichert zu werden.

## Dritter Abschnitt.

### Die Aenderungen und Freiheiten beim Vortrage.

„*Tutti quei cambiamenti, che si sogliono fare nel canto e che abusivamente sono chiamati* a b b e l l i m e n t i, *allorchè sfigurano la melodia originale e l'accento primitivo dell' autore sono fuori di luogo difettosi e cattivi.*“ V a c c a i.

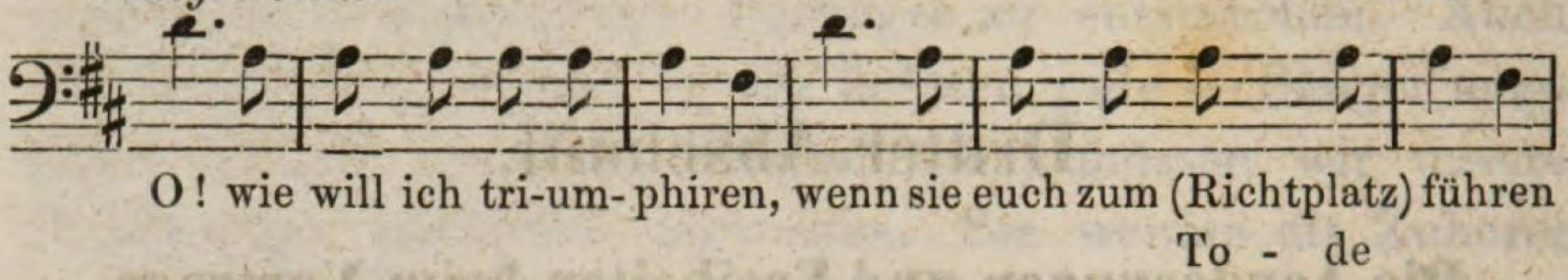
Indem wir jetzt an die Besprechung derjenigen Freiheiten gehen, die sich der kunstgebildete Sänger beim Vortrage nehmen darf, werden wir zunächst die Aenderungen in's Auge zu fassen haben, die unter Umständen im Texte, in der Melodie, im Rhythmus und Tempo zulässig und gerechtfertigt erscheinen müssen. Was die

### Aenderungen im Texte

anlangt, so können dieselben theils durch äussere, theils durch innere Gründe veranlasst und in manchen Kantilenen geradezu nothwendig sein. So mag der Sänger zuweilen Worte mit günstigen Vokalen an die Stelle solcher setzen, die einen oder mehrere der u n g ü n s t i g e r e n Vokale aufweisen, auf welchen gerade der gesangliche Accent ruht, — oder auch wohl Konsonantenanhäufungen durch Suppliren vokalreicherer Worte aus dem Wege gehen. In beiden Fällen würde ein ä u s s e r l i c h e r Grund, die Rücksicht auf den W o h l k l a n g der gesungenen Worte, maassgebend sein. Eine Berechtigung zu solchen Wortänderungen hat der Sänger namentlich d a n n ohne Zweifel, wenn eine schöne Gesangstelle, ein kraftvolles Erheben der Melodie durch den hemmenden Einfluss schlechter Vokale oder das Zusammentreffen vieler Konsonanten leiden, d. h. nicht s o zur Geltung kommen könnte, wie der Sänger es unter

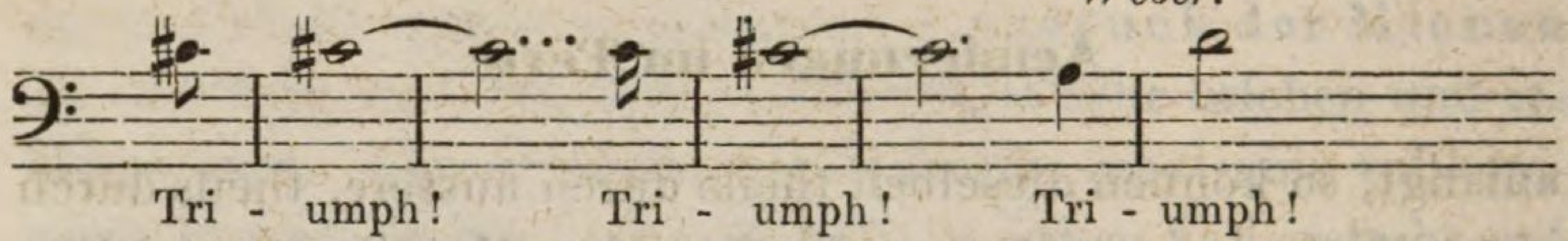
günstigerer Textlage unbedingt ermöglichen würde. Auch bei einer Reihe sehr schnell zu sprechender Silben macht oft die Aenderung eines einzigen ungünstigen Wortes den ganzen Satz sofort verständlich. Z. B.:

*Allegro vivace.* *Mozart.*




Man setze an die Stelle des in solcher Schnelligkeit sehr schwer deutlich zu artikulirenden Wortes „Richtplatz" das Wort „Tode", und der Zuhörer wird gewiss eine jede Silbe verstehen *). Uebrigens mag sich der Sänger hüten, dergleichen Textänderungen da vorzunehmen, wo durch dumpfe (und scheinbar ungünstige) Vokale gerade der Ausdruck düsterer Stimmung, dämonischen Jubels u. dgl. mehr charakterisirt werden, oder auch durch die Anhäufung von Konsonanten ein malender Effekt hervorgerufen werden soll **). Z. B.

*Weber.*




*Kücken.*



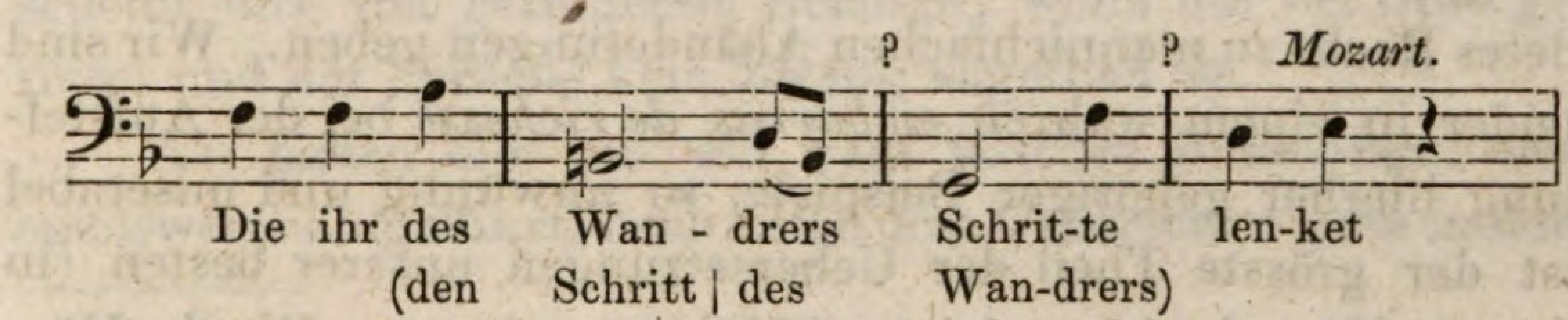

Wollte man im ersten Falle an die Stelle des Wortes „Triumph!" etwa „die Rache" (im Anschluss an das nachfolgende „die Rache gelingt") setzen, so würde der Ton zwar durch das *a* sehr an Kraft, aber keineswegs an entspre-

*) Wir geben hier nur ein Beispiel für die Abänderung einer störenden Konsonantenhäufung, und verweisen den Leser in Betreff der Wegschaffung ungünstiger Vokale auf das in der Anmerkung auf S. 300 gegebene Beispiel.

**) Vergl. die Anmerkung auf S. 457.

chendem Ausdruck gewinnen, ja man thäte dem Komponisten dadurch ein entschiedenes Unrecht an. Auch im zweiten Beispiel soll gerade die scharf markirte Artikulation der Konsonanten das eintönige Geräusch der Mühlräder und Hämmer malen; es wäre also ganz sinnlos, hier etwa wohlklingende und vokalreiche Worte suppliren zu wollen.

So dürfte auch aus Rücksicht auf die Möglichkeit eines rechtzeitigen und vollständigen Athemholens (vgl. S. 438) zuweilen die Stellung der Worte verändert, anstatt eines untheilbaren mehrsilbigen Wortes, ein kürzeres (oder auch mehrere) gesetzt werden können*) u. dgl. m. Die bekannte *F*dur-Arie Sarastro's, die in Bezug auf den Fluss der Melodie so leicht erscheint und deshalb auch das Paradepferd aller anfangenden Bassisten ausmacht — bietet gleichwohl dem Sänger, der den höchsten Maasstab an seine Leistungen zu legen gewohnt ist, nicht unerhebliche Schwierigkeiten in Bezug auf das Athemholen dar. Die Stimme soll immer in vollem und breitem Tonstrome entfliessen, um den Ausdruck der Grösse und Erhabenheit zu malen, die diesen erwählten Priester überall und namentlich im Gebete kennzeichnet, und dazu gehört eine ausserordentlich geschickte Vertheilung und Beherrschung des Athems. Die Aenderung folgender Stelle möchte in dieser Beziehung dem Sänger wesentliche Dienste leisten:



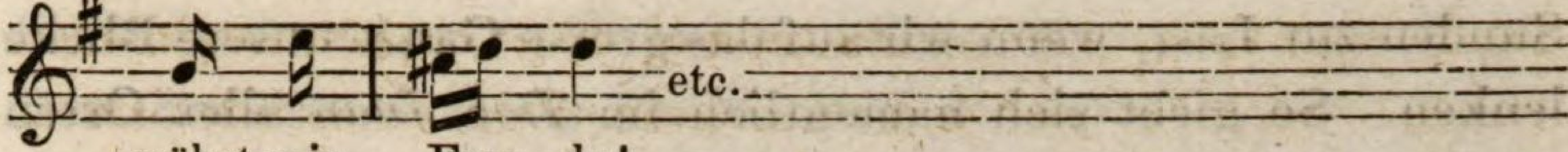

Es würde eine sehr grosse Ausdauer des Athems dazu gehören, wollte Jemand diese vier Takte wirksam (namentlich auf der Bühne) und mit vollem Ton singen, ohne ein einziges Mal neuen Athem zu schöpfen; bei den meisten Stimmen wird sich schon nach zwei Takten das Bedürfniss nach erneutem Einathmen kundgeben. Wo soll nun abgesetzt werden? Es

*) Wir haben schon im ersten Abschnitte diesen Punkt berührt, kommen aber hier noch einmal ausführlicher darauf zurück.

ist nur vor einem der beiden letzten Worte „Schritte“ oder „lenket“ möglich, und dabei im ersten Falle nach den kurzen Achteln sehr unbequem; vor „lenket“ aber fast zu spät. Die einfache Aenderung oder Umstellung der Textworte nach unserer Angabe hebt alle diese Uebelstände. Sie gewährt erstlich auf dem tiefen *g* den günstigen Vokal ***a*** (in W**a**ndrers) statt des schlechten ***i***, gestattet so die Bildung eines volleren und wohlklingenderen Tones, und bietet ausserdem Gelegenheit, vor den beiden Achteln des zweiten Taktes Athem zu schöpfen, nämlich vor dem Artikel „des“. Hier ist aber das Absetzen zum Athemholen, wegen der vorausgehenden langen Note *h*, sehr leicht und zugleich ganz den Vorschriften eines rechtzeitigen Athemholens entsprechend (vgl. S. 435), während überdies für den erneuten Athemvorrath noch genug Töne vorhanden sind, da die ganze Phrase in zwei ziemlich gleiche Hälften getheilt ist.

Soviel über die äusserlichen Gründe einer Textänderung. Was die inneren anlangt, so könnte einerseits wiederum die falsche Betonung einer kurzen Silbe, oder irgend ein anderer, der Sprache angethaner, Zwang für den gebildeten Sänger die Ursache werden, durch Umstellung oder Aenderung der Worte abzuhelfen, andererseits die Berücksichtigung des Originaltextes bei schlechten Uebersetzungen ein gegründetes Recht zu mannichfachen Abänderungen geben. Wir sind leider in einem wahren *embarras de richesse* bei der Aufstellung hierher gehöriger Beispiele, so unwürdig und miserabel ist der grösste Theil der Uebersetzungen unserer besten (in fremder Sprache komponirten) Meisterwerke von *Gluck, Händel, Mozart, Spontini* u. s. w. Der *Don Juan* allein bietet eine ganze Musterkarte von Geschmacklosigkeiten und groben Verstössen im deutschen Texte dar, und solchen Unsinn hört man alle Tage mit der grössten Unbefangenheit auf den Theatern absingen! Z. B.






Die völlig sinnlose Betonung des unbestimmten Artikels „ein" in dem Anfange der bekannten Arie des *Oktavio* wird wohl noch eben so lange aus dem Munde wenig denkender Sänger an unser Ohr dringen, als sie sich bisher in wunderbarer Gewissenhaftigkeit traditionell erhalten und fortgepflanzt hat*). Und doch wäre mit der einfachen Supplirung des Plurals dieser ganze Uebelstand gehoben! Man singe „Bande der Freundschaft fesseln uns Beide" etc. Gleich dieselbe Arie giebt uns wenige Takte später Gelegenheit, eine neue Unrichtigkeit der Betonung zu rügen, die wieder dem Uebersetzer zur Last fällt**). Man vergleiche unser Beispiel b. *Mozart* theilt dem hochgelegenen *g* der Melodie die erste betonte Silbe des Wortes *vita* zu, die Uebersetzung dagegen verlangt eine mächtige Betonung der kurzen ersten Silbe des Wortes gewährt! Man ändere den Text, wie folgt: „Was sie erfreuet, macht mich auch glücklich", oder in ähnlicher Weise. Unsere Sprache ist so unendlich reich, dass sich leicht ein Dutzend richtiger und gut betonter Sätze an die Stelle des obigen bringen liesse. Ob der leidige Reim dadurch verloren geht, das scheint uns von geringerem Belange, wenn nur der Sinn gerettet und der Sprache kein Zwang angethan ist.

Wir haben hier nur ein Paar falscher Betonungen beispielsweise aufgeführt, doch fallen dem Uebersetzer ganz andere

---

*) Ein Spassvogel hat, durch die schlechten deutschen Uebersetzungen veranlasst, die beiden Oktavioarien mit besondern Namen beschenkt. Er nennt die in *B* dur die Thränenarie, unsere vorliegende hingegen die Buchbinderarie, da sie gleich mit dem Einband anfängt.

**) Wir wählten absichtlich hier nur solche Beispiele, wo der Tadel falscher Betonung den Uebersetzer einer (in fremder Sprache komponirten) Oper trifft, obschon sich leider auch genug Beispiele von Originaltexten aufstellen liessen, in denen dem prosodischen Sprachaccente Gewalt angethan ist; — woran denn natürlich Niemand anders Schuld sein kann, als der Komponist selber (vergl. S. 97). In beiden Fällen wird ein gebildeter Künstler nicht säumen, die nothwendigen Veränderungen vorzunehmen, um solche Uebelstände zu beseitigen.

Sünden zur Last, wenn wir auf das grosse Ganze unsere Blicke lenken. So giebt sich namentlich im *Don Juan* aller Orten die Absicht zu erkennen, was im Originaltexte des Frivolen kurz angedeutet ist, im Deutschen so recht ins Handgreifliche und Grob-Uebertriebene zu übersetzen. Oder trifft unser Vorwurf nicht Stellen, wie die folgende, aus *Leporello's* Arie entnommene: „Sein Register anzuhäufen, mögen Hundert sich ersäufen, Hunderte vor Gram verderben und an gelber Bleichsucht sterben!"*), oder die Uebersetzung der sogenannten Champagnerarie (!), wo es heisst: „Unter dem Toben fisch' ich im Trüben; führe mein Liebchen, trotz Weh und Ach, ins Schlafgemach!" Man vergleiche den unten in der Anmerkung von uns aufgezeichneten Originaltext mit diesen plump frivolen Worten, und man wird uns zugeben, dass ein gebildeter Sänger dergleichen Texte absolut nicht singen sollte. Ist er selbst nicht im Stande, bessere Verse an

---

*) Der Originaltext dieser Stelle lautet: *Delle vecchie fa conquista, pel piacer di porle in lista; sua passion predominante è la giovin principiante*, was *Franz Kugler* allerliebst übersetzt, wie folgt: „Auch die Alten nicht vergisst er, würd'gen Schmuck für sein Register: — was vor Allem ihn mag laben, ist ein Kind von jungen Gaben!" (vergl. S. 98.) Die von uns gegebene Lesart: „Sein Register" etc. ist übrigens noch einer der besten bisherigen Uebersetzungen des *Don Juan* entnommen! Es wäre ein Leichtes, ganz andere Beispiele herbeizuschaffen, wollten wir zu jenen älteren Klavierauszügen zurückgehen, wo Don Juan in der Verdeutschung als „Herr von Schwänkenreich" erscheint und im Finale des zweiten Aktes vom steinernen Gaste bei der grausig-schönen *Entrata* in *D*moll angerufen wird: „Von Schwänkenreich, du hast gebeten!" etc., und wo *Masetto* singt: „Ich zerkeil' dir die Gelenke, dass du wahrlich kriegst die Kränke!" — Auch der zweiten oben von uns angeführten Stelle aus dem Champagnerliede liegt ein anderer, viel graziöserer, Text zu Grunde, der da lautet: „*Ed io fra tanto con questa e quella, vo nella stanza amoreggiar*", und sich vielleicht übersetzen liesse: „Da ich bald Einer, bald wieder der Andern heimlich in liebendem Scherze mich nah'", oder in ähnlicher Weise. — Während wir diese Worte schreiben, geht uns eine ganz neue, vortreffliche Uebersetzung des *Don Juan* von Dr. *Viol* (Breslau, 1858) zu, die wir der Berücksichtigung aller Sänger dringend empfehlen. Auch die dem *Libretto* vorausgeschickten Bemerkungen über eine angemessene Bühnendarstellung der Oper in Rede verdienen alle Beachtung.

die Stelle dieser verwerflichen zu setzen, so ändere er die Worte ohne Berücksichtigung des Reimes ab, oder ziehe einen ihm befreundeten Literaten zu Hülfe. — Erst in neuester Zeit fängt man an, die Wichtigkeit eines geistig und sprachlich vortrefflichen *Libretto* einzusehen; möchte solche Erkenntniss auch auf die Uebersetzungen fremder Opern ihren heilsamen Einfluss üben und bewirken, dass dieselben nur in die Hände solcher Leute gelegt würden, die dieser schweren Aufgabe nach allen Seiten hin gewachsen sind.

Wir können hier bei diesem Gegenstande nicht länger weilen, sondern wenden uns sofort zu den

## Aenderungen in der Melodie.

Diese können entweder in der Hinwegnahme von Tönen und Tonreihen (und ihrer Ersetzung durch andere Noten), oder in der Hinzuthat grösserer oder kleinerer Verzierungen, Fiorituren, Passagen und Fermaten bestehen. Zur Hinwegnahme einzelner Töne oder Tongruppen kann bald der (in der Höhe oder Tiefe) nicht ausreichende Stimmumfang, bald auch die zu grosse Schwierigkeit der Ausführung gewisser Passagen die Veranlassung werden. In ersterem Falle dürfte, wenn es sich nicht gerade um einzelne, ausnahmsweise sehr hohe oder sehr tiefe Stellen, sondern mehr um eine unbequeme Lage handelt, das Transponiren, d. h. das Höher- oder Tiefer-Setzen des ganzen Stückes, willkührlichen Abänderungen in der Regel vorzuziehen sein. Zu solchem Punktiren (wie man das Abändern einzelner hohen Töne u. s. w. nennt) kann nur der Umstand berechtigen, dass durch ein etwaiges Transponiren dem *Andamento* der Stimme noch weniger gedient sein würde. Was den zweiten Fall angeht, die Hinwegnahme zu schwieriger Passagen, so kann dies Verfahren nur in den seltensten Fällen gut geheissen werden. Denn der Sänger muss sich eben — wie wir im Verlaufe dieses Werkes oft und nachdrücklich erklärt haben — die nöthige technische Tüchtigkeit verschafft haben, um vor keiner Schwierig-

keit zurückzuschrecken, oder solche Stücke nicht singen, die seiner individuellen Begabung gerade zuwiderlaufen*).

So blieben eigentlich nur folgende Veranlassungen zur Abänderung gewisser Passagen übrig: erstlich die Unsangbarkeit oder Geschmacklosigkeit melismatischer Figuren, ein Fehler, der dem Komponisten zur Last gelegt werden müsste; sodann die Unmöglichkeit, inmitten einer grossen Reihe von Koloraturen ruhig zum Athmen absetzen zu können, endlich die zu häufige Wiederkehr einer und derselben melodischen Phrase oder Passage. Im ersten und letzten Falle wird es sich um die Hinwegnahme bestimmter Töne oder Tonreihen und deren Ersetzung durch andere Noten, im zweiten Falle nur um das Fortlassen einzelner Töne der Passagen handeln; z. B.

*Clasing.*

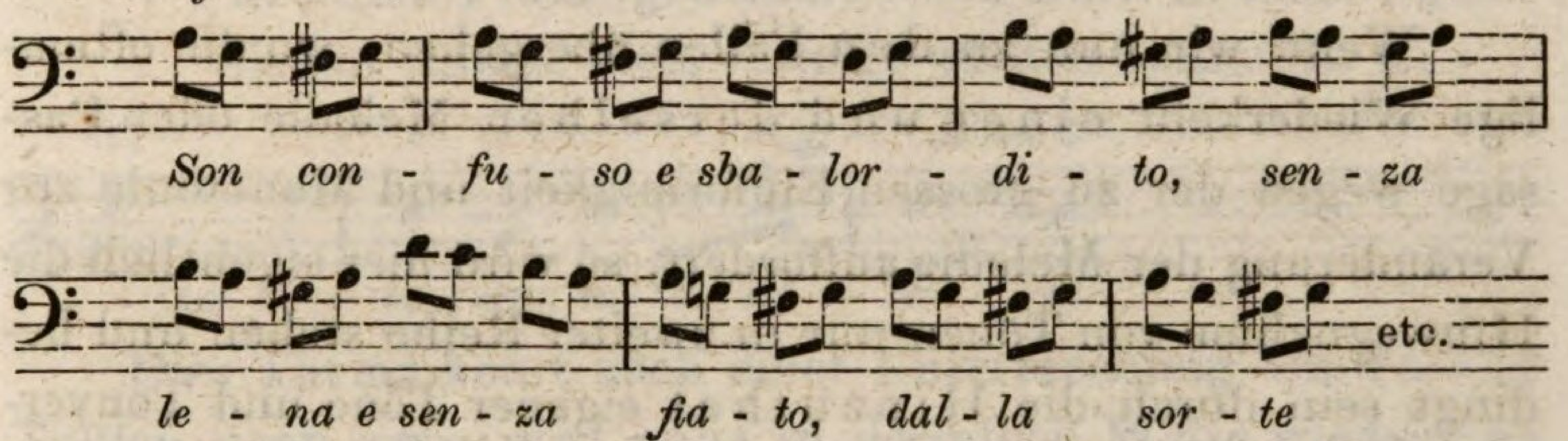



*) Ein ausnahmsweiser Fall, der die Beseitigung einzelner Töne oder schwieriger Passagen eben nothwendig machen würde, wäre die gezwungene Uebernahme ungeeigneter Parthien bei Bühnensängern und Sängerinnen.

**) Warum ist die zweite Passage weit sangbarer, als die dem Komponisten gehörende? Was ist überhaupt sangbar, und was nicht? Die Beantwortung dieser Frage dürfte etwa dieselben Schwierigkeiten bieten,

Niemand wird in Abrede stellen, dass die obige, *Clasing's* Belsazer entnommene, Passage für eine Bassstimme weder auf das Lob der Schönheit, noch das der Sangbarkeit Anspruch machen kann. Wenn sich daher der Sänger auf Grundlage derselben Harmonien eine Aenderung erlaubt, d. h. die Stelle von a. ab singt, wie wir sie bei b. aufgezeichnet haben, so dürfte diese Willkühr gewiss zu entschuldigen sein, ja gerechtfertigt erscheinen. Wir könnten dasselbe Beispiel vielleicht auch in Bezug auf die Nothwendigkeit einer Aenderung wegen mangelnder Gelegenheit zum Athemholen ausbeuten, doch wird das nicht zu schnelle Zeitmaass und die Achtelbewegung der Passagentöne ein öfteres Absetzen zum *Mezzo respiro* recht wohl gestatten (etwa an den von uns mit † bezeichneten Stellen) und wir wählen deshalb ein besseres Beispiel:

*Allegro molto.* *Mercadante.*




Die noch weitere sechs Takte in ähnlicher Weise ununterbrochen fortgehende Melodie macht jedes Absetzen zum Athemholen bei der grossen Schnelligkeit des Tempo geradezu unmöglich; wir müssen also auf ein Abhülfemittel sinnen, um mehrmals Gelegenheit zum Athemholen zu gewinnen. Eine kleine Aenderung kann uns hierzu sehr leicht helfen:

---

als die Erklärung des tiefinnersten Unterschiedes der einzelnen Stimmklassen. Wer eben im *Mezzosopran* nur eine tiefer liegende Stimme erkennt, als im *Soprano acuto*, oder vom Unterschied des *Basso* und *Baritono* nichts anders gewahr wird, als die grössere Höhe des letzteren (die nicht einmal immer maassgebend ist), dem ist das Wesen der Stimmcharaktere mit Worten nicht klar zu machen. Ebenso will gefühlt sein, was sangbar ist; die Definition dieses Begriffes möchte uns wohl jeder Tondichter schuldig bleiben. Der Eine schreibt eben sangbar, weil er nicht anders kann, während ein Anderer bei aller seiner Gestaltungskraft und Kunstfertigkeit unsangbare Melodien und Passagen schreibt, ohne es gewahr zu werden.




Wir machen aus den ersten zwei Achteln des dritten und fünften (und so des siebenten, neunten u. s. w.) Taktes zwei Viertelnoten, oder noch besser ein Viertel und ein Achtel mit nachfolgender Pause zum Athmen, und lassen die zweite Achtelgruppe der bezeichneten Takte ganz fort. Das in dieser Aenderung liegende Prinzip wird sich fast auf alle *Rossini*'schen Arien, Duette u. s. w. anwenden lassen und dem, durch endlose Passagenreihen gehetzten, Sänger eine oft sehr erquickliche Unterbrechung und momentane Ruhe gewähren.

Wenn wir nun zu den Fällen übergehen, wo die oftmalige Wiederkehr einer und derselben Melodie oder Passage wegen der zu grossen Einförmigkeit und Monotonie zur Veränderung der Melodie auffordert, so wird hier eigentlich die Hinwegnahme von Tönen nur in zweiter Reihe stehen und bedingt sein durch die Hinzuthat eigener Töne und Tonverbindungen, ja es wird sich oftmals nur um Zusätze und Ausschmückungen handeln, und wir kommen somit direkt auf das Feld der freien Verzierung. Hier erhält der Sänger Gelegenheit, seine Erfindungsgabe und seinen guten Geschmack zu offenbaren! Natürlich muss vor Allem der Styl berücksichtigt werden, dem ein Musikstück angehört. Was in dramatisch musikalischen und theatralischen Werken am Platze wäre, dürfte in kirchlichen Kompositionen oft geradezu unmöglich sein und umgekehrt; was die italienische Musik zulässig erscheinen liesse, passt nicht für die französische — noch weniger für die deutsche Kantilene*); was im *Adagio* gerechtfertigt wäre, eignet sich nicht für das *Allegro*;

---

*) „*Il Cantante deve in prima distinguer bene,*" bemerkt *Marcello Perrino* — „*quali cantilene siano suscettibili di abbellimenti e quali non lo siano; ed a quelle che lo sono, quali grazie si convengano ad alcune di esse e quali alle altre, per non far di ogni erba fascio.*"

was sich in kleinen Vokalformen, z. B. im Liede, schickt, wird in der Arie, im Rezitativ am unrechten Orte sein u. s. w. Indem wir auf unsere Bemerkungen über die Natur der Style, der vokalen Kunstformen, der Tempi u. s. w. im letzten Abschnitte verweisen, geben wir hier noch einige allgemeinere Regeln und Beispiele für die Hinzuthat von Fiorituren und Passagen eigener Erfindung.

1) Das Einwerfen kleinerer Verzierungen, als: *Acciacaturen, Appoggiaturen, Gruppetti* und kleiner *Volatinen*, ist namentlich bei der mehrmaligen, in kurzen Zwischenräumen eintretenden Wiederholung der Eingangsmelodie am Orte; es muss jedoch so leicht, wir möchten sagen: beiläufig, geschehen, dass die Kantilene dadurch nicht im Geringsten gestört und in ihrem Flusse gehemmt wird, auch in ihrer eigentlichen Anlage stets verfolgt werden kann. Z. B.

1)



Dies Thema kehrt nach einer Unterbrechung von 10—12 Takten noch zweimal ganz in derselben Weise wieder. Es erscheinen daher einige kleine Verzierungen um so mehr am Platze, als das *Addio* ganz im italienischen (nur durch unsern herrlichen Meister unendlich veredelten) Style geschrieben ist. Singen wir also vielleicht das zweite und dritte Mal wie folgt:

2)



3)



Alle diese kleinen Zuthaten von *Fiorituren* müssen nach unserer Vorschrift keine Spur von Absichtlichkeit verrathen, sie werden leicht und unscheinbar eingestreut und die Grundmelodie geht dabei ruhig ihren Gang fort.

2) Es liegt auf der Hand, dass jede Zuthat von Seiten des Sängers sich genau der harmonischen Grundlage und Modulation des Gesangstückes anschliessen muss, auch keinerlei Quinten- oder Oktavenparallelen mit dem Basse herbeiführen darf*).

3) Die alten Meister legten überhaupt ein grosses Gewicht auf ein schönes Verhältniss der Melodieführung (bei eignen Zuthaten) mit dem Basse, was sie den *disegno* (die Zeichnung) des Stückes nannten.

4) Grössere Passagen, Arpeggienläufe, Doppelskalen u. dergl. mehr sind eigentlich nur in der sogenannten Bravourarie zulässig und werden bei dieser wiederum auf den Kadenzen die grösste Ausdehnung zulassen**).

*) *Josquinus* rief einem Sänger zu, der eine unanständige Koloratur in Cambray machte, die Josquinus nicht gesetzt hatte: „Du Esel! warum thust du eine Koloratur hinzu? Wenn mir dieselbe gefallen hätte, hätt' ich sie wohl selbst hineinsetzen wollen. Wenn du willst recht komponirte Gesänge korrigiren, so mache dir lieber einen eigenen, und lass mir meinen ungekorrigiret!" So erzählt uns *Printz* in seiner Sing- und Klingkunst, und fügt noch hinzu: „Wie mancher sich klug dünkende Sänger bedürfte heutigen Tages dergleichen Ausputzer, wenn er durch seine unverständig angebrachten Figuren einen Haufen *Vitia Compositionis* verursacht und ein wohlgesetztes Stück dadurch verderbet. Ich verachte deswegen die Manier und wohl angebrachte Figuren keineswegs: tadle aber billig die Ungeschicklichkeit der stolzen Sänger, so selbige ohne Vernunft und Diskretion gebrauchen!"

**) Dass man hierin auch zu weit gehen kann, beweisen uns manche moderne Koloratursängerinnen, die in den kolorirten Arien auch nicht drei Töne ruhiger Kantilene stehen lassen, sondern unablässig Rouladen einflechten und in den Kadenzen wirklich gar kein Ende finden können. Es bleibt jedenfalls unerquicklich zu sehen, wie die Kunstfertigkeit der Kehle als eigentlichster Zweck des Gesanges ausgegeben wird. — Viel schlimmer mag es freilich zur Zeit der Kastratenherrschaft gewesen sein, wo die Sänger erstlich die Arien bis ins Ueberladene ausschmückten, dann aber noch eine bestimmte Anzahl von Kadenzen vom Komponisten gebieterisch verlangten, in welchen sie das ganze Brillantfeuerwerk ihrer chromatischen und diatonischen Skalen, Triller, Volaten, Arpeggien und Salti loslassen konnten. *Tosi* berichtet hierüber in seiner sarkastischen Weise wie folgt: „*Ogni Aria per lo meno ha tre cadenze, che tutte e tre sono finali. Lo studio de' Cantori d'oggidì consiste nel terminare la Cadenza della prima parte con un profluvio di passaggi ad libitum e*

5) Der Sänger hüte sich jedoch dabei vor Ueberladung und bringe namentlich nicht immer dieselben Lieblingsfiguren und Verzierungen an.

6) Der zweite Theil einer Arie darf reicher ausgeschmückt werden, als der erste; ebenso sind die Schlusskadenzen mehr zu längeren Passagen geeignet, als die in der Mitte des Stückes.

7) Zu schnelle Läufe klingen in sehr grossen Räumen nicht klar und deutlich. So verliert sich namentlich in den Wölbungen einer Kirche der Eindruck einer Reihe schnell aufeinander folgender Töne: sie lauten verwischt, da der eine noch nicht verklungen ist, wenn der nächste hinzutritt.

8) Im *Arioso* einfach gehaltener Melodien werden die *Gruppetti*, Triller und kleinen Volaten nebst den Vor-, Doppelvor- und Nachschlägen im Allgemeinen zur Verzierung ausreichen, und man wird sich selbst bei Fermaten und der Wiedereinführung ins Thema oft mit wenigen eingeschalteten Noten begnügen können. So namentlich auch in *Mozart*'scher Musik. Z. B.




*che l'orchestra aspetti; in quella della seconda si multiplica la dose alle fauci, e l'orchestra s'annoja; nel replicar poi l'ultima dell' Intercalare si da fuoco alla Girandola di Castel S. Angelo e l'orchestra tarocca!* "

Wir wählten absichtlich noch einmal das unsern Lesern schon öfters vorgeführte *Addio* von *Mozart,* um daran die Art der freien Ausschmückung zu zeigen. Die unter A. aufgezeichnete Stelle liesse sich vielleicht bei ihrer Wiederkehr mit einem von unten anhebenden *Gruppetto* von sechs Tönen, der jedoch ganz leicht eingeworfen werden müsste (vergl. Regel 1), passend ausschmücken, wie wir bei a. angedeutet haben. Bei B. und C. zeichneten wir die Schlüsse zweier Sätze desselben Stückes auf, an welche sich nach einer mit dem Zeichen der *Fermate* überschriebenen Viertelpause das erste Thema wieder anreiht. Eine grössere Kadenz hier einzuschalten, scheint uns durchaus nicht am Platze; wir könnten uns also das erste Mal vielleicht mit einem von der höheren Oktave des Schlusstones chromatisch absteigenden und ins *G* der Melodie zurückleitenden Gange von drei Noten helfen (siehe b.); das andere Mal aber, indem wir die bei C. verzeichnete Tonfolge etwas abändern (wie bei c.) ganz einfach über *fis* (als Quinte des übermässigen Dreiklanges der Dominante) in die Melodie hinaufsteigen.

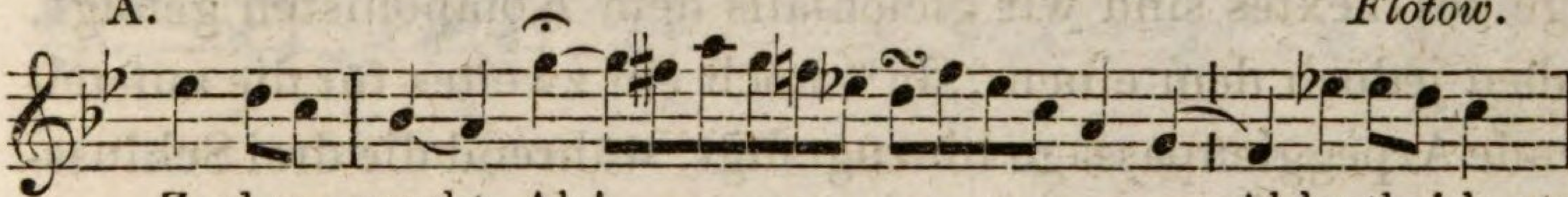
Für die grösseren Zusätze in Arien und Kadenzen lassen sich schwer Beispiele aufstellen*), da deren Wahl von zu vielen Bedingungen abhängig ist. Es kommt dabei von der einen Seite der Charakter des Tonstückes, das Tempo, die Modulation u. s. w., von der andern die Grösse, ja die Bestimmung des Ortes in Betracht, an welchem eine Vokalmusik zur Aufführung gelangt, wie schon mehrfach bemerkt wurde. Ausserdem aber muss der Sänger vor Allem jede Zuthat — die

*) Es ist hier nicht der Ort, eine Musterkarte von grösseren und brillanten Passagen und Schlusskadenzen zu geben, die den Raum dieses Buches doch zu sehr in Anspruch nehmen möchten. Wir verweisen den in dieser Beziehung Belehrung Suchenden auf die Werke von *Garcia, Duprez* u. A., in welchen am Ende der Schule ganze Seiten voll Schlusskadenzen abgedruckt, auch eine Menge von Fermaten und Schlussfällen berühmter Sänger und Sängerinnen verzeichnet sind. Der Schüler, welcher unsere Geläufigkeitsschule, besonders den zweiten Theil, vollkommen durchstudirt und sich zu eigen gemacht hat, gewinnt schon durch die Zusammenstellung der verschiedenen komplizirteren Tongruppen ein sehr reiches Material zu freier Benutzung und Einschaltung in Kadenzen.

doch ganz in seiner freien Wahl liegt — seinen Stimmitteln aufs Geschickteste anzupassen wissen; er muss den Umfang, die Kraft und den Grad der Beweglichkeit, ja das Genre von Koloratur berücksichtigen, das seinem Organe am Besten zusagt, ohne deshalb in die oben gerügte Einseitigkeit zu verfallen. Ein guter Sänger ist erfinderisch und wählerisch*) in seinen Passagen und Kadenzen, er giebt nicht zu viel und nicht zu wenig — aber Alles, was er giebt, in vollkommenster Ausführung mit glockenreiner Intonation**) und sicherster Athembeherrschung.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass der Sänger die Kadenzen ebensowohl auf dem Vokale der Textsilbe ausführen kann, welche einer mit 𝄐 überschriebenen Note untergelegt ist, als auf irgend einem andern, den er sich selbst durch Hinzunahme eines neuen Wortes (meist der Interjectionen: **o, ach,** oder des beliebten Aushülfewortes: **ja**) herbeischafft. Es ist auch, namentlich in pathetischen Arien, erlaubt und neuerdings — wie wir schon Seite 202 andeuteten — sehr gebräuchlich, eines oder mehrere, ja eine ganze Reihe der vorausgegangenen Textworte in der Kadenz zu wiederholen, die dann freilich mehr einen deklamatorischen als melismatischen Charakter annimmt. Geben wir für die beiden hier erwähnten Fälle noch einige kurze Beispiele:

A. *Flotow.*




*) „*Un ottimo scolaro*“, erinnert *Tosi*, „*fugga gli abusi e difetti e tutto ciò che è dozzinale e comune si nelle Cadenze, che altrove.*“

**) Es ist natürlich, dass auf die musterhafte Reinheit der Intonation nirgend mehr Gewicht gelegt werden muss, als in Kadenzen, wo die Stimme ohne alle Begleitung längere oder kürzere Tonreihen durchläuft und nachher ganz genau auf der richtigen Tonhöhe mit dem wiedereintretenden Accompagnement sein muss. Oder klingt es nicht entsetzlich, wenn der Sänger im Laufe der Kadenz so sehr unter oder über die nöthige Tonhöhe gerathen ist, dass die Begleitung einen Viertel- oder gar halben Ton höher oder tiefer einsetzt? Und wie oft wird Einem solcher Genuss in den Theatern zu Theil!




Bei A. stehen die Schlussworte des ersten Theiles einer Arie aus *Flotow's Stradella,* an welche sich nach einer beliebigen Kadenz das Thema des zweiten Theiles anschliesst. Wir haben die von uns aufgestellte kurze Kadenz nach des Komponisten Angabe der ausrufenden Silbe: „Ah!" zugetheilt und führen dieselbe bis ans Ende auf diesem Vokale aus, so dass erst mit dem neuen Thema wieder Textworte eintreten. In der Schlusskadenz derselben Arie (bei B.) haben wir die beiden ersten Arpeggien beibehalten und an diese eine sinkende Volate gereiht, die in einer kleinen sprungweisen Tongruppe endend, zur tieferen Oktave des *f* hinableitet. In der Unterlage des Textes sind wir gleichfalls dem Komponisten gefolgt, haben jedoch dem einen „Ja" noch ein zweites für die aufsteigende Arpeggienpassage hinzugefügt, während die drei Schlussworte „rings die Luft" nach *Flotow's* Angabe noch einmal das Ende der letzten Verszeile des zweiten Theiles der Arie rekapituliren. Durch unsere Wiederholung des „Ja" erhält die Sängerin Gelegenheit zu neuem Athemholen. Die bei C. aufgestellten Schlussnoten einer Arie aus dem *Ernani* von *Verdi,* welche eine längere Kadenz dem Sänger anheimstellen, haben wir zu einer deklamatorischen Wiederholung der beiden Schlusszeilen des Arientextes ausgedehnt, einer Art von Kadenz, wie sie der neueren italienischen Gesangsweise durchaus angemessen und eigenthümlich ist. Die ganze, bei D. verzeichnete, Stelle wird ohne Begleitung in völlig freier

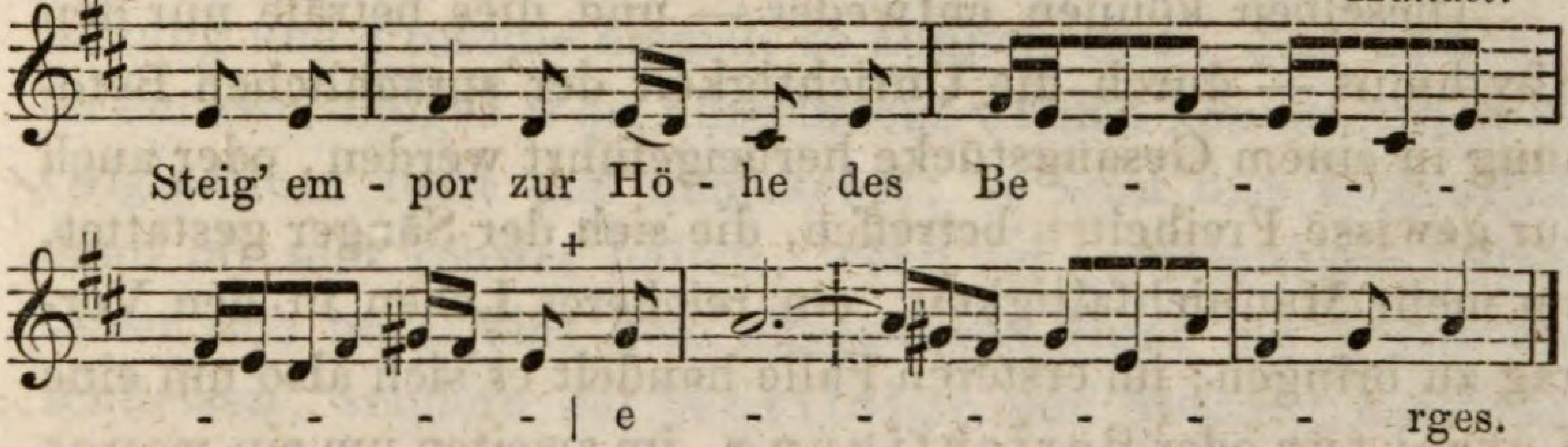
rhythmischer Folge mit energischer Accentuation gesungen werden und vom Schluss-*b* im *Strascinando* in das letzte *as* hinabsinken, wo die Begleitung wieder einfällt.

In der Arie selbst giebt man namentlich in kürzeren Passagen ungern die Textworte auf, während sehr lange, ausgedehnte Koloraturen dies vielleicht eher zulassen möchten; doch kann man sich auch da helfen, indem man einfach auf dem Vokale der Textsilbe selbst dann fortsingt, wenn man schon ein oder mehrere Male zum Athemholen abgesetzt hat.

*Mozart.*




*Händel.*




Es liegt gar kein Grund vor, um, wie es häufig geschieht, die Schlusstöne der bekannten *Leporello*-Arie mit besondern Silben zu versehen und zu singen: „eures Zorns nicht werth, nein, nein, nein, nein! er ist's nicht werth" u. s. w. Die Passage ist erstlich viel zu kurz, um neue Worte als Hülfsmittel für den Athem nothwendig zu machen, und dann auch auf dem untergelegten Vokale (namentlich in der Originalsprache) recht wohl ausführbar. Wir haben die dreimal, in ganz gleicher Weise, wiederholte Synkopenarpeggie, das zweite und dritte Mal etwas verändert und durch entsprechende Passagen erweitert. — Was das *Händel*'sche Beispiel anlangt, so würde

sich — wenn an der von uns bezeichneten Stelle zum Athmen abgesetzt wird — die ganze Stelle auf dem nach der Unterbrechung wieder aufgenommenen Vokale *e* ganz gut singen lassen. Doch mag immerhin auch eine Wiederholung der Worte „des Berges“ zulässig erscheinen, etwa wie folgt:

*Händel.*




Von dergleichen Textänderungen, um einen geeigneten Platz zum Athemholen zu finden, haben wir jedoch schon ausführlicher gesprochen. Wir brechen deshalb hier ab und wenden uns sofort zu den

### Aenderungen in Rhythmus, Takt und Tempo.

Dieselben können entweder — und dies beträfe nur den Rhythmus — durch die Unrichtigkeit der sprachlichen Betonung in einem Gesangstücke herbeigeführt werden, oder auch nur gewisse Freiheiten betreffen, die sich der Sänger gestattet, um mehr Mannichfaltigkeit, ein reicheres Leben in den Vortrag zu bringen; im ersteren Falle handelt es sich also um eine Korrektur oder Berichtigung, im zweiten um ein neues Ausdrucksmittel.

Die Freiheiten der Abänderung in Text, Melodie und Rhythmus stehen in so engem Zusammenhange, dass sie sich sehr schwer völlig getrennt behandeln lassen. Man möge es uns daher verzeihen, wenn wir bei der Besprechung eines neuen Feldes gezwungen sind, uns öfters in Betreff der schon erörterten Gegenstände zu wiederholen.

Wenn uns eine Stelle begegnet, wie die folgende:

*Haydn.*



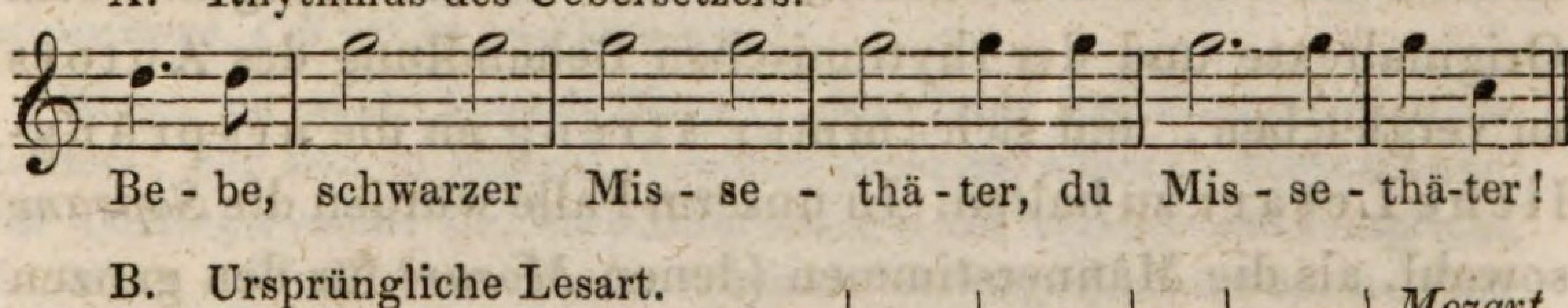
muss uns da nicht die durchaus widersinnige Betonung des Wortes „sich“ zu folgender rhythmischen Aenderung veranlassen?



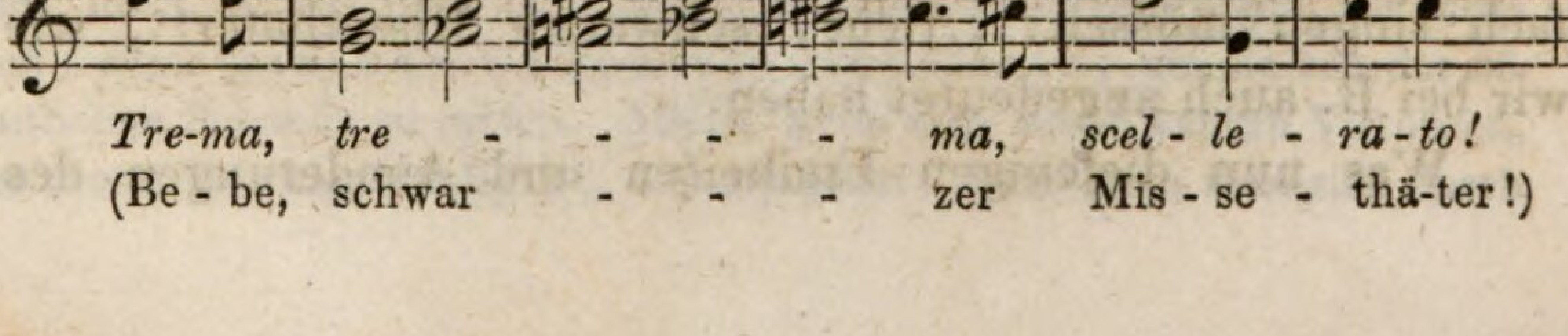

etc. Es ist hier, wie in vielen Fällen, oft mit der Theilung einer Note in zwei andere, kleinerer Geltung, oder einer ähnlichen geringfügigen Modifikation des Rhythmus abzuhelfen, und kein gebildeter Sänger sollte dergleichen Aenderungen unterlassen, sobald dadurch der Sprache und Betonung ihr Recht wird.

Wir müssen jedoch an dieser Stelle auf die maasslose Willkühr und Naivetät rügend hinweisen, mit der sich die Herren Uebersetzer an eine Abänderung des Rhythmus und der taktlichen Geltung der vom Komponisten vorgeschriebenen Noten machen, um die Musik ihren Worten anzupassen, statt umgekehrt! Es wird zuweilen unvermeidlich sein, aus einer Note zwei kürzere, oder aus zwei kürzeren eine längere Note zu machen, da sich zwei Sprachen in ihrer Wortbildung und Prosodie niemals so ähnlich sind, dass überall da ein zweisilbiges Wort hingebracht werden könnte, wo es im Originaltext steht und umgekehrt; es wird dies namentlich dann oft sehr schwer halten, wenn der gewissenhafte Uebersetzer sich nicht blos dem allgemeinen Sinne des Satzes anschliessen, sondern der Wortfolge und Stellung möglichst treu bleiben möchte; doch darf in keinem Falle ein solcher Unfug geduldet werden, wie er sich in Stellen kundgiebt, wie die folgende:

A. Rhythmus des Uebersetzers.




B. Ursprüngliche Lesart.



Unser grosser Meister lässt in dieser wunderbar schönen Stelle des ersten Finale aus *Don Juan* die drei Frauenstimmen (*Donna Anna, Elvira* und *Zerline*) und den ganzen weiblichen Chor zwei ganze Takte lang und noch fernere drei Viertel des dritten Taktes das hohe *g* auf der ersten Silbe des Wortes „*trema*" (bebe!) aushalten, während die Tenöre und Bässe (die man in unserm Beispiele B. eine Oktave tiefer lesen mag), *Octavio, Masetto* und der ganze männliche Chor in halben Noten chromatisch in Terzen emporsteigen, ebenfalls auf der einzigen Textsilbe „*tre*" des oben angeführten Wortes *trema.* Welch' ein wunderherrlicher Kontrast und Kampf liegt nicht in diesem gewaltigen Empordrängen der Männerstimmen gegen das in voller Kraft ausgehaltene hohe *g* der Soprane? Und was macht der deutsche Uebersetzer? Er wandelt — man vergleiche die Lesart bei A. — das langgehaltene *g* mit der grössten Gemüthsruhe in 6 Noten um, von denen je zwei *g* auf jeden Takt kommen und giebt noch obendrein jeder Note eine neue Textsilbe: „Bebe, schwarzer Missethäter" statt des einzigen Wortes „*trema*". Und warum? Es lässt sich gar kein vernünftiger, noch auch unvernünftiger Grund dafür entdecken. Oder thut sich der Uebersetzer vielleicht etwas darauf zu Gute, den Rhythmus der Melodie in den Frauenstimmen durch seine Umwandelung dem der Tenöre und Bässe analog und konform gemacht zu haben? Er hat also *Mozart* verbessern wollen? Thörichtes, armseliges Beginnen!

Wir können uns bei diesem Thema nicht länger aufhalten, rathen jedoch dem gebildeten Sänger, der Pietät für die Absichten des Tondichters kennt, stets die Uebersetzung mit dem Originaltexte und der rhythmischen Behandlung des Autors zu vergleichen, und sich immer streng an die ursprüngliche Lesart zu halten. In unserm Falle würden die *Soprane* sowohl, als die Männerstimmen (denen *Mozart* für den ganzen steigenden Gang auch nur eine Textsilbe zugetheilt hat) einfach singen müssen: „Bebe, schwarzer Missethäter", wie wir bei B. auch angedeutet haben.

Was nun diejenigen Freiheiten und Aenderungen des

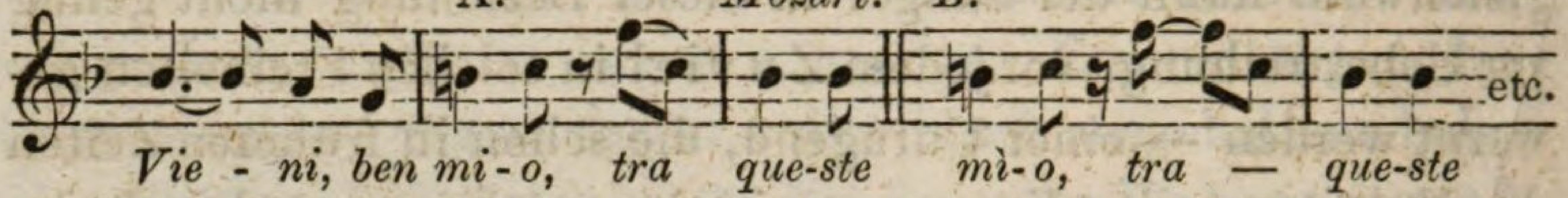
Rhythmus und des Tempo angeht, die der Sänger sich nehmen darf, um mehr Lebendigkeit und Wechsel in seinen Vortrag zu bringen, so lassen sich dieselben in die drei Momente des Beschleunigens (*stringendo*, *accelerando*), des Verzögerns und Zurückhaltens einiger Töne oder einer ganzen Tonreihe (*rallentando*, *ritardando*) und die im Takte erfolgende Voraus- oder Nachnahme einzelner Noten (*tempo rubato*, *rubamento*) zusammenfassen. — Es ist gewiss, dass ein willkürliches Drängen und Eilen sowohl, als auch ein Verweilen auf einzelnen Stellen von sehr schöner Wirkung sein mag, gleichwohl kann der Sänger in dieser Beziehung nicht genug vor Uebertreibung, vor jedem Zuviel in solchen Freiheiten gewarnt werden — einer Untugend, die schon in früheren Zeiten das Entsetzen aller Kenner ausmachte und jetzt mehr als jemals an der Tagesordnung ist. Ist es doch so weit gekommen, dass manche Sänger darin allein den Inbegriff alles Vortrages erblicken, dass sie in einem beständigen Wechsel des *Tempo* umherirren und den Zuhörer über die Taktart des Stückes völlig in Zweifel lassen! Zugleich ist durch den Ueberfluss an *Stringendo* und *Rallentando* die schöne Kunst des *Tempo rubato* fast ganz verloren gegangen, auf welche die alten Meister so unendlich viel Werth legten*). Der Unter-

*) *Tosi* sagt: „*Chi non sa rubare il tempo cantando, non sa comporre, ne accompagnarsi, e resta privo del migliore gusto e della maggiore intelligenza*", und an einer andern Stelle: „*Il rubamento di tempo nel Patetico è un glorioso latrocinio di chi canta meglio degli altri, purchè l'intendimento e l'ingegno ne facciano una bella restituzione.*" Derselbe Autor bemerkt: „*L'arte insegna di guadagnare il tempo per saperlo perdere, e di saperlo perdere per ricuperarlo; produzione ingegnosa di chi intende la composizione, e di chi ha miglior gusto!*"

Hören wir auch *Leopold Mozart*, den Vater unseres unsterblichen Meisters, der sich in seinem „Versuche einer gründlichen Violinschule" über das *tempo rubato* und die hierauf bezüglichen Missbräuche ausspricht, wie folgt: „Wenn man manche italienische Sängerin oder sonst solche Einbildungsvirtuosen vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaasse fortbringen, da muss man freilich ganze halbe Takte fahren lassen, um sie von der öffentlichen Schande zu retten. Allein, wenn man einen wahren Virtuosen, der dieses Ruhmes würdig ist, accompagnirt, dann muss man sich durch

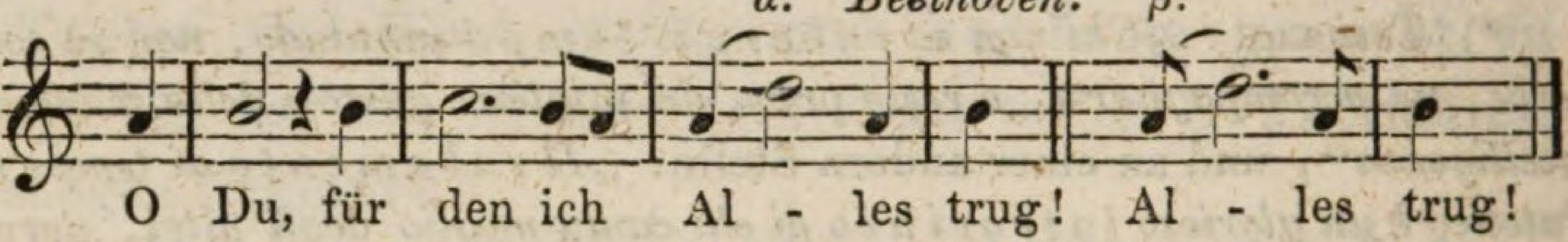
schied zwischen dem *Ritardando* und *Accelerando* einerseits und dem *Rubamento del tempo* andererseits besteht (wie wir schon oben andeuteten) darin, dass der Sänger, unter strenger Beibehaltung des vorgeschriebenen *Tempo,* einzelne Töne innerhalb eines Taktes etwas früher einsetzt oder später ansingt, als es vom Komponisten vorgeschrieben ist. Dadurch wird dem einen Tone so viel an Dauer zugegeben, als dem andern oder der vorausgegangenen Pause entzogen wurde. Wir wollen einige Beispiele solches *Rubamento* geben:

A. *Mozart.* B.




Singen wir die bei A. laut Vorschrift des Komponisten aufgezeichnete Stelle mit ruhig und ohne Zögern fortschreitender Begleitung in der rhythmischen Gestaltung wie bei B., so wird das frühzeitige Einsetzen und längere Aushalten des in der Harmonie des Accompagnements mitenthaltenen *f* einen sehr schönen Effekt machen, der keineswegs erreicht würde, wenn wir unter Beibehaltung des Rhythmus von A. einfach das fünfte Achtel *f* mittels eines *Ritardando* länger (als der Takt erlaubt) aushalten wollten.

*α.* *Beethoven.* *β.*




---

das Verziehen und Vorausnehmen der Noten, welches er Alles sehr geschickt und rührend anzubringen weiss, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen, sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige, was der Konzertist aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreissen.

Einem rechtschaffenen Virtuosen darf man nicht nachgeben, man würde ihm sonst sein *tempo rubato* verderben. Was aber das gestohlene Tempo heisst, kann mehr gezeigt, als beschrieben werden. Hat man dagegen mit einem Virtuosen von der Einbildung zu thun, da mag man oft in einem *Adagio cantabile* manche Achtelnote die Zeit eines halben Taktes aushalten, bis er gleichwohl von seinem Paroxismus wieder zu sich kommt; es geht da nichts nach dem Takte, denn er spielt (setzen wir hinzu: oder singt) rezitativisch!"

Ebenso wird der Zwischensatz (*g dur*) der grossen Arie *Leonorens* im *Fidelio* in dem von uns mit *α* bezeichneten Takte vielleicht recht wirksam ein *Tempo rubato* zulassen, wie wir es bei *β* angegeben haben, indem dadurch der ganze Accent der Leidenschaft auf das, um ein Viertel an Dauer vergrösserte, höher liegende *d* fallen kann. Doch das sind Sachen, die eben dem Geschmacke des Künstlers anheimgegeben werden müssen, der, unter steter Berücksichtigung der begleitenden Harmonie, zuweilen mit solchem *Rubamento* eine grossartige Wirkung erzielen kann. In der italienischen Musik*) wird für dergleichen „Schlauheiten des Gesanges" (*furberie del canto*), wie sie der Italiener sehr bezeichnend nennt, namentlich in kolorirten Arien und dergl. m. ein noch weit grösserer Spielraum sein, wie auch die beiden andern Freiheiten des *Ritardando* und *Accelerando* dort in viel unbeschränkterer Weise benutzt werden mögen.

Bei solchem Zögern oder Eilen muss die Begleitung natürlich gleichfalls mit dem Sänger gehen und die von ihm länger gehaltenen Noten nicht durch ein (wenn auch vorgeschriebenes) Fortgehen in eine neue Harmonie stören und unterbrechen, noch auch im *Tempo* (zurück) bleiben, wenn

*) Das *Tempo rubato* macht zwar, wie wir an den obigen zwei Beispielen zu zeigen versucht haben, an geeigneter Stelle oft eine vortreffliche Wirkung und ist auch schon darum zu loben, weil es dem Zuviel des *Ritardando* und *Stringendo* steuert und wenigstens die Begleitung ruhig im Takte fortgehen lässt; doch dürfte für unsere deutsche Musik auch mit diesem Ausdrucksmittel sparsam umzugehen sein. Denn die deutschen Komponisten pflegen in der Regel Alles genau so niederzuschreiben, wie sie es gesungen haben wollen, während die Italiener es meistens der Geschicklichkeit und Erfindungsgabe des Sängers anheimgeben (vergl. die Anmerkung auf S. 198), die von ihnen nur angelegte Melodie weiter auszuführen. Dadurch erklärt sich auch für uns der aus den Zitaten der vorausgehenden Anmerkung offenbarte Werth, den die alten Italiener auf das *Tempo rubato* legten, während *Leopold Mozart's* Worte wohl mehr den instrumentalen Vortrag berühren. Wir gaben ihnen gleichwohl einen Platz, weil sie gegen die Taktlosigkeit der Virtuosen zu Felde ziehen. — Sobald wir übrigens auf das Feld des Bravourgesanges übergehen, dürften die Freiheiten des *Rubamento* in deutscher wie in italienischer Musik durchaus zulässig erscheinen.

der Sänger anfängt zu eilen. Dieses taktlose Singen zerreisst allerdings, wenn es zu oft angewendet wird, ein Musikstück ganz und gar, und raubt ihm jeden Zusammenhang und Reiz, es kann jedoch, selten und an der rechten Stelle angewendet, ein *Ritardando* oder *Accelerando* der Melodie sehr wirksame Nüancirung verleihen. Wo dürfte aber für solche Freiheiten der geeignete Platz sein?

In den meisten Fällen wird vom Komponisten selbst der Ort bezeichnet werden, wo eine freie Modifikation des Tempo, sei es zum Zögern, sei es zum Eilen, statthaben soll. Ausser den von uns eben mehrfach gebrauchten italienischen Benennungen solches Beschleunigens oder Zurückhaltens, wird auch durch die Worte *a piacere* oder *ad libitum*, oft auch durch die blos in der Begleitung vorgezeichneten Ausdrücke: *col canto, colla parte, colla voce* (d. h. mit dem Gesange, mit der Stimme) angedeutet, dass der Sänger hier nach eigenem Ermessen eilen oder weilen kann*). Auch soll das Zeichen der Fermate, wenn es sich zwischen mehreren Noten oder auf einzelnen Tönen mitten in einem Gesangstück findet, oft nur für *Rallentando* gelten, ohne dass dabei irgend ein besonders langes Verweilen auf jener oder jenen Noten gemeint ist.

Wir wollen jedoch ausserdem noch einige Winke für die freie Einführung des *Stringendo* oder *Rallentando* geben, die dem Sänger einen kleinen Anhalt gewähren mögen **).

---

*) Allerdings wird den oben angeführten Vorschriften *a piacere* u. s. w. in der Regel der Sinn des *Ritardando*, des Zurückhaltens nach Belieben beigelegt, doch dürften sie sich in manchen Fällen recht wohl in umgekehrtem Sinne deuten lassen, sobald nicht den Worten *ad libit.* u. s. w. ein besonderes *Rallentando* beigegeben ist.

**) Wenn wir hier ausführlicher über die Einführung eines *Stringendo* u. s. w. sprechen, als es beim *Rubamento di tempo* geschehen ist, so liegt das einerseits darin, dass sich über die Stellen, wo das geraubte Zeitmaass anwendbar ist, keine bestimmten Regeln aufstellen lassen, andererseits schien es uns nothwendig, die Willkühr des Zögerns und Eilens durch einige Vorschriften zu beschränken. —

1) Ein *Ritardando* ist meistens da zulässig (wenn nicht vielleicht gar beabsichtigt), wo, inmitten einer bewegten Begleitung, plötzlich ein einzelner Akkord erscheint, der die Dauer eines ganzen (oder auch wohl halben) Taktes einnimmt, nachher aber gleich wieder in jenes bewegtere Accompagnement fortschreitet. Z. B.




Ein kurzes Verweilen dürfte hier auf den Viertelnoten des dritten Taktes erlaubt und von Wirkung sein, doch muss sofort im nächsten Takte mit der Begleitung das gehörige Tempo wieder eintreten.

2) Auch da, wo die Kantilene Takte lang ohne alle Begleitung einherschreitet, ist — wenn nicht ausdrücklich *a tempo* oder *nel tempo* vorgezeichnet ist — einige Freiheit der Bewegung zulässig.

3) In solchem Falle würde ein *Stringendo* auf ein nachfolgendes schnelleres Tempo hinleiten, ein *Ritardando* dagegen auf eine langsamere Bewegung vorbereiten. Auch das etwa beigefügte *a piacere* dürfte je nach der Verschiedenheit eines nachfolgenden *Tempo* im Sinne des Eilens oder Zurückhaltens zu verstehen sein. So kann man in unserm Beispiele aus *Lucia* (S. 471) die ohne Begleitung zu singenden Worte „*Hai tradito il cielo*" jedenfalls mit Recht etwas beschleunigen, statt sie zu ritardiren. Erst auf der nachfolgenden Fermate träte dann die Ruhe ein, die wiederum sofort dem schnellen

Tempo der wilden, leidenschaftlichen Verwünschung Platz macht.

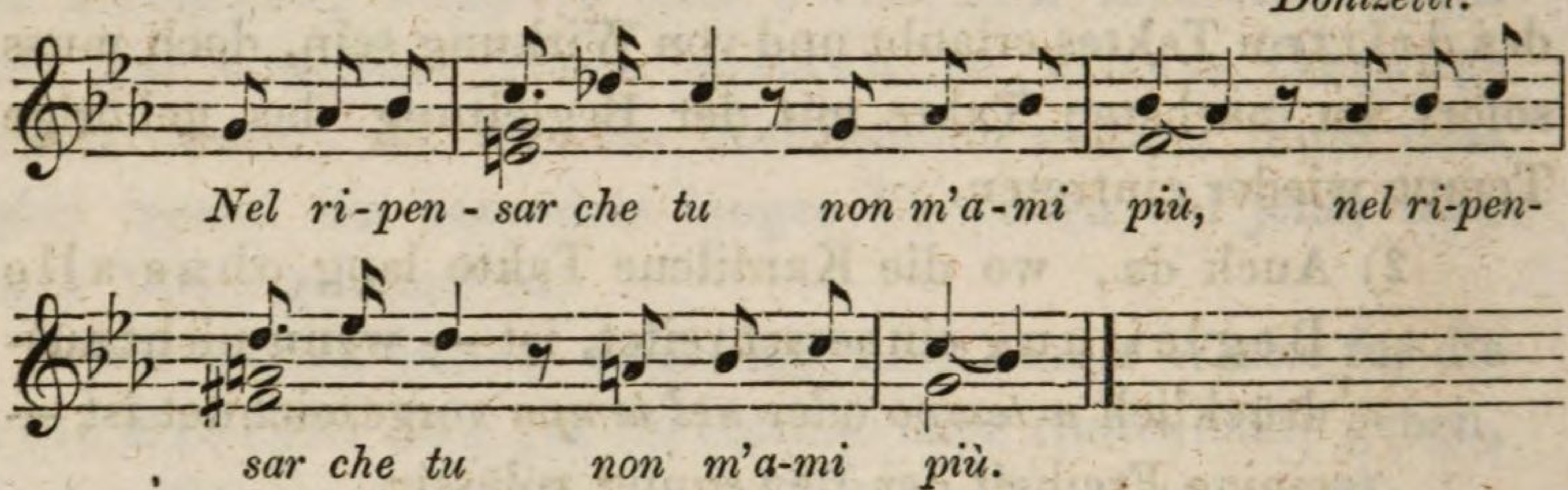
4) Die Fermaten werden gewöhnlich durch mehrere im *Ritardando* zu singende Noten vorbereitet.

5) Auf ein drängendes *Stringendo* folgt in der Regel, wenn der Höhepunkt der Melodie erreicht ist, ein *Rallentando.*

6) Die Auftaktsnoten am Anfange eines Gesangstückes können (ja müssen) öfters etwas ritardirt werden, um nicht — namentlich wenn kein Vorspiel vorausgeht — gleich mit der Thür ins Haus zu fallen.

7) Wenn eine aus wenigen Gliedern bestehende Melodie sich unter Beibehaltung derselben Textworte in unmittelbarer Folge einen halben oder ganzen Ton höher wiederholt, so ist wiederum ein *Stringendo* sehr gut am Platze. Z. B.

*Donizetti.*




Hier ruht die Melodie das erste Mal auf dem Quintsextakkord der Dominante von *F moll,* bei ihrer Wiederholung auf dem gleichen Akkorde von *G moll.* Zugleich mit dieser harmonischen Sequenz steigt die Melodie mit Beibehaltung derselben Textworte einen ganzen Ton hinauf, um sich dort in höherer Lage genau zu wiederholen. Hier nun wäre der Ort, ein *Accelerando* anzuwenden, dem (vgl. Regel 5) auf den Worten *„non m' ami più"* sehr schön ein *Ritardando* nachfolgen könnte. Das *Stringendo* wäre in solchen Fällen schon beim ersten Erscheinen dieser sich sofort steigernden Melodie anwendbar, natürlich aber in geringerem Grade als bei der Wiederholung der gleichen Worte.

8) Im Rezitative ist der eigentliche Boden für die Freiheiten des *Ritardando* und *Stringendo*, die dort ganz und gar dem Belieben des Sängers anheimgestellt sind*).

Unsere Regeln können sich natürlich nicht überall stichhaltig erweisen, da die freie Einführung einer eilenden oder zurückhaltenden Bewegung von dem individuellen Ermessen des Sängers und von seinem Geschmacke abhängig sein muss, immerhin aber werden sie wenigstens einen Fingerzeig geben, wo eine Störung des *Tempo* allenfalls zulässig sein könnte, einen Wink, den wir in allen bisherigen Gesangschulen vermisst haben.

Der letzte Abschnitt dieses Buches, zu dem wir uns jetzt wenden, wird dazu dienen, den vorliegenden zu ergänzen und zu vervollständigen, indem bei der Darlegung des Wesens der einzelnen Vokalformen nothwendig auch derjenigen Freiheiten gedacht werden muss, welche der Vortrag des Rezitatives, der Arie u. s. w. gestattet.

---

*) Wir kommen im letzten Abschnitte, der die Vokalformen behandelt, noch ausführlich auf das Rezitativ zu sprechen.

## Vierter Abschnitt.

### Die verschiedenen Style und Formen der Vokalmusik.

„Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Thorheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zu gute kommt." *Goethe.*

Die Alten pflegten drei Kompositionsstyle zu unterscheiden, deren Namen sie von dem Raume herleiteten, für den ein Tonstück ursprünglich komponirt war, nämlich den Kirchenstyl, den Opernstyl, endlich den Konzert- und Kammerstyl*). Wir können diese Eintheilung in der Anwendung auf unsere Vortragslehre nur ganz im Allgemeinen gelten lassen, da sie von der einen Seite für den jetzigen Standpunkt der Musik nicht ausreichend, von der andern zu bestimmt und scharf begrenzt ist. Sie reicht nicht aus, denn wir haben zwei ganz verschiedene Richtungen der Kirchenmusik zu betrachten: die katholische, wirklich zur Verherrlichung des Kultus bestimmte und einen integrirenden Theil desselben bildende, Kirchenmusik (Messe, Tedeum, Requiem, Ave Maria, Litanei u. s. w.) und die protestantisch-evangelische, zwar kirchliche, jedoch (wenn wir den Choral ausnehmen) nicht in direktem Zusammenhange mit dem Gottesdienste stehende Musik (Kantaten, Motetten und Oratorien). — Auch

---

*) *Tosi* stellt einen *stilo di camera, stilo di chiesa* und *stilo di teatro* auf und charakterisirt dieselben wie folgt: *Per il teatro vago e misto; per la camera miniato e fiorito; per la chiesa affettuoso e grave;* dies gilt für die Kompositionsweise, wie für den Vortrag.

in Betreff der Opernmusik kann die obige Eintheilung nicht genügen, da der total verschiedene Charakter des französischen, italienischen und deutschen Opernstyles es für uns nothwendig macht, statt einer Rubrik für die Zwecke der Vortragslehre drei Nationalstyle zu unterscheiden, die sich zum Theil selbst bis in das kleinere Genre der Kammermusik erstrecken, da die Romanze der Franzosen sich nicht mit dem Liede der Deutschen, noch auch mit der Canzone des Italieners zusammenrubriziren lässt.

Von der andern Seite ist die gedachte Eintheilung zu streng abgeschlossen, da die Schranken der drei Style, wie schon aus dem oben Gesagten erhellt, längst gefallen sind, indem das kirchliche Oratorium sich in den Konzertsaal, die Opernarie und dramatische Scene in den Familienkreis, also ins Gebiet der Kammermusik, das deutsche Lied aber ebensowohl als die nationale Canzone sich in das Programm der Konzerte, ja selbst (als Einlage) in den Rahmen der Bühne gedrängt haben! Im Allgemeinen unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass die Bestimmung des Raumes, in welchem ein Tonstück vorgetragen wird, nicht ohne Einfluss auf den Vortrag selbst bleiben kann, und eben dadurch erhält jene alte Scheidung der Style eine gewisse Berechtigung. Jedoch werden die Ansprüche, welche die verschiedenen Genres der Vokalmusik an den Vortrag des Sängers stellen, gerade deshalb wesentlich modifizirt werden müssen, sobald ein Stück an anderer Stätte vorgetragen wird, als für die es vom Komponisten bestimmt wurde. Eine grosse dramatische Arie, welche gewaltige Leidenschaften zur Darstellung bringt, wird auf der Bühne, in der Handlung selber, jedenfalls mit weit mehr Gluth und Accentuation ausgeführt werden können (um nicht zu sagen: müssen), als im Konzertsaale oder gar im Zimmer am Klaviere vor einem kleineren Kreise von Hörern, wo der Ausdruck mächtiger Leidenschaft schon durch die gemüthliche Stimmung der Gesellschaft und die grosse Nähe der Zuhörer nur zu leicht übertrieben erscheinen, ja geradezu lächerlich werden kann. Ebenso wird eine kirchliche Arie selten mit jener weihevollen Stimmung und demuthsvollen Andacht im

Salon vorgetragen werden, wie in den gewölbten Hallen eines Domes, wo der Sänger weit entfernt von seinen Hörern, sich vom Chore herab, gleichsam der Erde entrückt, mit ganzer Seele der Wiedergabe jener frommen Melodien hingiebt. Und auch im Liede wird der Künstler, wenn er es auf der Bühne singt, gewiss sehr leicht mehr Pathos annehmen und sich jener Einfachheit und Anspruchslosigkeit des Vortrages entschlagen, die ihm bei der Ausführung im Zimmer nothwendig und natürlich erscheinen muss. Es wäre deshalb allerdings zu wünschen, dass eine jede Komposition auch an der Stätte zur Erscheinung käme, für die sie gedacht und berechnet wurde. Muss es doch von der einen Seite dem Künstler immer ein schweres Opfer sein, wenn er sich in dem Ergusse seiner Empfindungen und Affekte durch räumliche oder gesellschaftliche Rücksichten gehemmt und beschränkt sehen soll — während auf der andern Seite ein rückhaltsloses Aufgehen im Inhalte, eine völlige Hingabe an den Ausdruck grosser dramatischer Scenen doch nur vor einem Kreise sehr kunstverständiger und in weihevollster Stimmung lauschender und geniessender Hörer im Saale zulässig und gerechtfertigt erscheinen dürfte.

Der beste, ja eigentlich einzig zuverlässige Wegweiser für den Vortrag der Werke aller verschiedenen Richtungen und Style bleibt das eifrige Studium der Geschichte der Musik. Diesem sollte sich jeder Gesangschüler theoretisch, wie praktisch widmen, um so eine Charakteristik der mannichfachen Schulen und Komponisten und mit ihr eine Einsicht in die Eigenthümlichkeit jedes Einzelnen zu gewinnen; so nur lernt er erkennen, was in jedem Falle Noth thut. — Sei es uns denn gestattet, wenigstens in ganz flüchtigen Umrissen, noch eine Skizzirung der verschiedenen Richtungen, Epochen und Nationaleigenthümlichkeiten der Vokalmusik und ihrer Hauptrepräsentanten im Felde der Komposition zu versuchen, um daraus Resultate für die Vortragslehre zu gewinnen. Zuerst mag uns die

beschäftigen. Hier ist *Palestrina*, der grosse Schüler *Goudimels*, als der eigentliche Schöpfer des Kirchenstyles, als der grösste Meister der alten römischen Schule vor Allem zu nennen. Seine Werke, von denen ein Theil noch heute während der heiligen Woche in den Hallen der Sixtina in Rom in seltenster Vollendung zur Aufführung gelangt und die Herzen der gläubigen Christen mit Himmelswonne erfüllt*), athmen den Ausdruck strenger Hoheit und Majestät, einer reinen, durch kein menschlich-leidenschaftliches Wogen getrübten Schönheit und Erhabenheit. Kein Instrument hebt oder schmälert den süssen Wohllaut der langen, aus voller Menschenbrust aufsteigenden, in wundersamer Harmonie verknüpften Töne, die bald bittend und flehend, bald lobend und preisend, bald klagend und trauernd, immer aber in leidenschaftsloser Schöne zum Throne des Höchsten emporsteigen! Auch *Palestrina's* Zeitgenossen und Nachfolger *Nanini, Moralez, Allegri*, sowie *Jac. Gallus, Vittoria* und *Baj* halten im Allgemeinen dieselbe Richtung ein, sie sind, wie *Brendel* sagt, „gleich weit von der Schwerfälligkeit und Starrheit einer Vorstufe der Kunst, als von der Anmuth, Lieblichkeit und Weichheit späterer Epochen entfernt.“ — Man schrieb überhaupt allgemein in dem durch päpstliche Autorität als rein kirchlich anerkannten *Palestrina*-style und da die Vokalmusik im katholischen Ritus stets ein wichtiger und unantastbarer Theil des Kultus war und blieb, da sie ausschliesslich zur Erhöhung und Verherrlichung der gottesdienstlichen Feier geschaffen wurde, um gleichsam mit überirdischer Macht, mit göttlicher Stimme zu den Herzen der Menschen zu sprechen, so ist eben dadurch auch jene durch so lange Zeit bestehende Gleichheit des Styles und der Satzart

---

*) *Thibaut*, der *Palestrina* seiner Majestät und reinen Erhabenheit wegen einen Epiker nennt und ihn mit *Homer* vergleicht, sagt: „Er war so durchaus Meister der Kirchentonarten und des Satzes im reinen Dreiklange, dass Ruhe und Seligkeit bei ihm vielleicht mehr als bei irgend einem andern Meister zu finden ist.“

erklärlich, die sich selbst noch bei *Benevoli* und *Bernabei* kund giebt. Erst mit der Erfindung und allmäligen Entwickelung der Oper kamen ganz neue Elemente in die Kirchenmusik. Während früher die Harmonie und der Kontrapunkt die Hauptsache gewesen waren, erscheint jetzt zum ersten Male die eigentliche Melodie und mit ihr tritt der Einzelgesang ins Leben, während man früher nur mehr- und vielstimmige (oft bis auf 24stimmige) Werke schrieb. Ferner trat an die Stelle des reinen *a capella* Gesanges jetzt eine Vokalmusik mit Instrumentalbegleitung. Man nahm anfänglich die Orgel und einige Blasinstrumente (Posaunen und Zinken) zur Verstärkung der Chöre hinzu, doch erhielten allmälig auch die Saiteninstrumente Eingang in die Kirche. *Viadana* und *Carissimi* sind hier zu nennen, die in gewissem Sinne auch für die Erfinder des Oratoriums und der Kirchenkantate gelten müssen. — Wenn nun durch alle diese Neuerungen musikalisch unendlich viel gewonnen wurde, so war doch anderseits der Einfluss des entstehenden Drama's der Reinheit und Erhabenheit des alten Kirchenstyles entschieden verderblich*). *Scarlatti* und seine Nachfolger *Durante*, *Leo*, *Astorga* u. A. vereinigten in ihren kirchlichen Schöpfungen noch in edler Weise das Ernste mit dem Schönen, d. h. die Würde und Grandiosität früherer Epochen mit dem Zauber und den Reizen der neu gewonnenen Mittel, während sich bei *Pergolese*, *Piccini*, *Jomelli*, *Sacchini* u. A., trotz mancher Schönheiten ernsteren Styles, doch schon mehr und mehr ein Mangel an Tiefe und Energie der Gedanken, so wie eine gewisse Effekthascherei, Sinnlichkeit und zuweilen sogar süssliche Sentimentalität zeigt. Diese Thatsache erklärt sich einerseits aus dem Umstande, dass mit dem Aufschwunge und der höchsten Blüthe der Gesangsvirtuosität**), die in diese Zeit fällt, die Leistungen des Sängers

*) „Durch die Musik ohne Kultus — bemerkt *Gathy* — wanderte die Musik aus der Kirche ins Theater und kehrte aus diesem mit all' dem nichtigen Prunk, den sie dort erworben, dann in die Kirche zurück."

**) Die Blüthe des Kunstgesanges reicht vom Beginn des 17ten Jahrhunderts bis in die Mitte des achtzehnten hinein. Die berühmtesten Schulen waren die von *Fedi* in Rom, *Brivio* in Mailand, *Peli* in Modena,

bei kirchlichen Aufführungen bald zur Hauptsache gemacht wurden, so dass die Komponisten ihr Augenmerk zu ausschliesslich darauf richteten, den Virtuosen Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Gesangskunst und Kehlfertigkeit zu geben; — auf der andern Seite wird sie begreiflich, wenn man bedenkt, wie der dem italienischen Volke mehr als irgend einem andern der Welt eigene Reiz an sinnlicher Klangschönheit und ihre Lust an süssen, leicht fasslichen Melodien schon damals ihre gebieterischen Ansprüche geltend machten. Zudem schrieben fast die sämmtlichen letztgenannten Meister zu gleicher Zeit auch viele Opern, und so konnte eine Vermengung der Style nicht wohl ausbleiben*). Ein tiefer liegender Grund ist in dem allmäligen Abnehmen und Entschwinden wahrer Religiosität und Andacht zu suchen, wodurch auch den kirchlichen Komponisten die eigentliche Basis und Veranlassung ihres Schaffens entrückt und die Freudigkeit des Wirkens im Dienste des Herrn entzogen wurde. *Lotti* und *Marcello* wollen wir noch als die Letzten bezeichnen, die Besseres und zum Theil wahrhaft Schönes und Erhabenes im Geiste des alten Kirchenstyles schufen, gleichwohl aber sich der Richtung der neueren Zeit schon entschieden nähern. — Werfen wir jetzt zunächst unsern Blick auf die

## protestantische Kirchenmusik,

die mit der Einführung des Chorales von Seiten *Luther's* und der musikalischen Wirksamkeit *Walter's* und *Senffel's* ihren

---

*Amadori* in Rom, *Redi* in Florenz; *Porpora*, *Egizio*, *Leo* und *Feo* in Neapel, sowie von *Pistocchi* und seinem Schüler und Nachfolger *Bernacchi* in Bologna. Aus der letztgenannten Schule gingen *Caselli* und *Joh. Miksch* hervor (vergl. die Anmerkung auf S. 150.).

*) Es haben sich überhaupt wohl nur sehr wenige Meister mit gleichem Geschicke und gleicher Berechtigung der Komposition von Kirchenwerken und Opern hingegeben. Die Meister auf dramatischem Gebiete, die Koryphäen der Instrumentalmusik stehen in ihrer Kirchenmusik nicht auf derselben Höhe. Man vergleiche unsere Bemerkungen über *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* als Kirchenkomponisten, auf S. 513. — Der allgemein musikalischen Schönheit der Werke dieser grössten Tondichter kann dadurch nicht entfernt zu nahe getreten werden!

Anfang nimmt. Die Gemeinde wird am Gesange betheiligt, das Volk wird zum ersten Male mitredend, das Individuum kommt zur Geltung und die Musik fängt an, auch in der Kirche einer jeden Empfindung der menschlichen Brust ihre Stimme zu leihen. ,,Im Katholizismus klingt die Kunst vom Himmel herab — sagt *Brendel* — hier steigt sie als Gesang der Völker von der Erde zum Himmel empor!" Das ist sehr wahr; gleichwohl ist nicht zu leugnen, dass mit der Verbannung des römischen Ritus auch die Musik (wenn wir von der immerhin beschränkten Wirksamkeit des Chorales absehen) aufhören musste, ein integrirender Theil des Gottesdienstes zu sein. So entstand eine kirchliche Tonkunst, die mit ihren Werken nicht nothwendig an die Kirche gebunden ist, sondern auch ausserhalb der Tempel Gottes ihre Stätte und Förderung fand*). Der Einfluss Italiens blieb übrigens auch in der protestantisch-kirchlichen Musik sehr bemerkbar und zeigt sich klar in den Festliedern des berühmtesten Tonsetzers seiner Zeit, *Eccard's*. Ueberhaupt fing nun die Deklamation und der Wortausdruck an, mehr und mehr Bedeutung zu gewinnen; die grosse Meisterschaft auf dem Gebiete des Kunstgesanges brachte es mit sich, dass auf die äusseren Vortragsmittel mehr Gewicht gelegt wurde. Das Nüanciren und Schattiren, die Rhythmik, kurz die gesammte Dynamik trat nunmehr in ihre Rechte. Die Orgel nahm seit *Pachelbel* eine bedeutende Stelle ein und wurde die stete Begleiterin der Kirchenlieder und grösseren Vokalwerke, als Motetten, Kantaten und Oratorien, die an die Stelle der katholischen Messen traten. Uebrigens musste es die Neigung für das musikalische Drama mit sich bringen, dass man (hier, wie dort) die einzelnen Formen der

---

*) *Häuser* sagt: ,,Wenn gleich die eigentliche Kirchenmusik in protestantischen Ländern wenig mehr kultivirt wird, so wird doch der Styl derselben häufig zum Behuf für grosse Konzerte, Musikfeste u. dgl. m. angewandt, namentlich in Kantaten und Oratorien; doch ist er, da diese Stücke meist nicht um der Erbauung willen geschrieben worden, mitunter sehr gemischt." — Es ist hier ganz unwesentlich, dass *Häuser* von einer späteren Zeit spricht.

Opernmusik auch auf den geistlichen Kunstgesang ausdehnte, und dem Rezitativ, der Arie, dem Duett, Terzett und Quartett u. s. w. neben dem Chorale und den fugirten Chören seine Berechtigung zuerkannte. — *Keiser*, *Mattheson* *) und *Telemann* schrieben neben ihren Opern zwar auch kirchliche Werke, doch sind dieselben (vielleicht mit theilweiser Ausnahme der Kompositionen des Letztgenannten) durchaus nicht von hervorragender Bedeutung. Erst den beiden eminenten Tondichtern *Händel* und *Bach*, den eigentlichsten Koryphäen der protestantisch-evangelischen Kirchenmusik, blieb es vorbehalten, eine Reihe von Werken zu schaffen, die unsterblich genannt werden müssen. — *Händel* komponirte, nachdem er seine reiche Thätigkeit für die italienische Oper in London eingestellt hatte, im hohen Mannesalter die grosse Zahl seiner herrlichen Oratorien: *Messias, Samson, Judas Maccabäus* u. s. w. Ihn charakterisirt die Grossartigkeit und Würde, die dramatische Gewalt, mit der er seine Stoffe behandelt, die glückliche Mischung des Kirchlichen und Weltlichen **). Dabei ist er durchaus nicht frei von italienischen Einflüssen, was sich in der grossen Sangbarkeit seiner Arien, Duette u. s. w. für den Sänger sehr erfreulich bemerkbar macht; gleichwohl steht *Händel* unendlich hoch über der Sinnlichkeit und süssen Weichlichkeit der Italiener seiner Zeit, da ihm die Wahrheit des Ausdruckes über Alles geht. — *Bach's* Motetten, Kantaten, Passionsmusiken und Messen haben entschieden mehr Kirchlichkeit in sich, als *Händel's* Werke, doch ist *Bach* lange nicht so populär geworden als *Händel*, der in hohem Grade die Gabe besass, auf die Massen zu wirken ***) *Bach* ist durch-

---

*) Durch *Mattheson* wurden zuerst Frauen, die bisher durch die Sitte von der Mitwirkung in Konzerten ausgeschlossen waren (vgl. S. 25.) als Sängerinnen in den Kirchen zugelassen, da die Leistungen der Knaben sich allmälig für die Anforderungen des Kunstgesanges als unzureichend herausstellten.

**) „Das Genie darf sich viel mannichfaltiger bewegen, wenn es sich selbst überlassen des Gehorsams los ist, welcher der Kirche gebührt!“
*Thibaut.*

***) Eine sehr interessante Parallele zwischen *Bach* und *Händel* findet sich in der von uns schon mehrfach zitirten Schrift von *Brendel*: Ge-

aus subjektiv und offenbart sich in seiner ganzen Tiefe erst den Eingeweihten; er erscheint in seiner unendlichen Bedeutsamkeit erst nach innigem Vertrautsein mit seinen Werken. Eigentlich ist mit diesen beiden Männern die Zeit der kirchlichen Tonkunst als abgeschlossen anzusehen! — *Emanuel Bach* schuf noch manches Edle und Schöne, führte jedoch die Kunst schon mehr dem Weltlichen zu; ebenso sind *Graun, Rolle, Naumann, Hasse, Hiller, Vogler, Schicht, Fasch* u. A. nicht mehr in erster Reihe zu nennen, obschon des Vortrefflichen Vieles in ihren Werken enthalten ist, und sie Alle zu ihrer Zeit sehr geschätzt waren. Es wurde von ihnen jedoch mehr oder weniger auf den Erfolg und das Wohlgefallen spekulirt, und so kontrastirt der Bravourgesang in *Graun's, Hasse's* u. A. Werken oft doch zu lebhaft mit dem Geiste kirchlicher Weihe und religiöser Stimmung.

Wenn wir jetzt auf die kirchlich-musikalische Wirksamkeit und Schöpfungskraft unserer drei auf andern Feldern grössten und unübertroffenen Meister *Haydn, Mozart* und *Beethoven* zu sprechen kommen, so sind wir eigentlich schon an der Grenzlinie katholischer und protestantischer Kirchenmusik, auf neutralem Boden angelangt. *Haydn* schrieb zwar viele Messen, die jedoch durchaus keinen kirchlichen Werth haben, auch von ihm selbst (der seinen Bruder *Michael* auf dem Gebiete der Kirchenmusik als weit überlegen anerkannte) nicht geschätzt wurden; dagegen hat er in seiner „Schöpfung" und den „Jahreszeiten", die, wie *Häuser* sagt, „indem sie zur Erhebung des Gemüthes beitragen, recht wohl zu den Oratorien gezählt werden dürfen" — ein Paar herrlicher Werke geschaffen, die ebenso sehr ein kindliches Gemüth, als eine unschuldsvolle Freude an Gottes Schöpfungen und die innigste Dankbarkeit für seine Güte athmen. Sie sind mit grosser Kenntniss der Stimmen geschrieben und bieten dem Sänger sehr dankbare Aufgaben; immerhin aber bleiben sie, wenn auch

---

schichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, auf die wir überhaupt unsere jungen Sänger und alle Diejenigen verweisen, die sich ausführlicher auf diesem Felde belehren wollen.

von bezaubernder Wirkung, doch weit entfernt von strenger Kirchlichkeit. — Auch *Mozart* ist in seinen Messen und seinem Requiem, die natürlich einen grossen Reichthum der schönsten Gedanken und herrlichen Klangwirkungen in sich schliessen, ebensowenig Kirchenkomponist, als *Beethoven* in seinem „Christus am Oelberg", der durchaus weltlich und menschlich gehalten ist. Und die gewaltige zweite Messe unseres Tonheros *Beethoven*, überreich an den grossartigsten Wirkungen und von wundersam bewältigender Originalität — hat mit der Objektivität der alten kirchlichen Kunst nichts gemein, sondern ist der subjektivste Ausdruck einer weltlichen Tonschöpfung.

Wir könnten, wollten wir den Unterschied zwischen katholischer und protestantischer Kirchenmusik noch festhalten, vielleicht auf der einen Seite noch *Stadler*, *Eybler*, *Ett* und vor Allen den in seinen kirchlichen Werken epochemachend hervorragenden (zwar italischen, doch aber im Grunde deutschen) Cherubini — auf der andern die grossen Meister *F. Schneider* und *Mendelssohn-Bartholdy* nennen, von denen der Erste in seinem „Weltgericht", der Letztere im „Paulus" und „Elias" Werke von hoher musikalischer Bedeutung und edler Kirchlichkeit schufen, die auch grosse Popularität (im besten Sinne des Wortes) errungen haben. Genannt werden müssen von Neueren noch *Spohr*, *Löwe*, *Klein*, *Hauptmann*, *Hiller*, *Reissiger* u. A., die auf dem Felde des Oratoriums sehr Bedeutendes leisteten. In neuester Zeit hat sich auch *Liszt* durch seine grosse Festmesse für *Gran* auf kirchlichem Gebiete ausgezeichnet. Im Uebrigen ist, wie *Brendel* sagt, „der Unterschied protestantischer und katholischer Kirchenmusik jetzt fast gänzlich geschwunden. Die Werke von Katholiken werden in protestantischen Kirchen aufgeführt, und umgekehrt schreiben Protestanten für die katholische Kirche*). Wenn der Künstler aber in der Kunst

*) Vergleiche *Norder*'s *Janus*: „die Zeiten sind vorüber, wo der Glaube Berge versetzte! Es wird kein Strassburger Münster mehr erbaut, keine *Raphael*'sche Madonna mehr gemalt, kein *Allegri*'sches *Miserere*

überhaupt sein Inneres ausspricht, Katholiken und Protestanten aber in religiöser Hinsicht anders empfinden, so muss diese Verschiedenheit ebenso gut wie jede andere des Charakters, der Geistesrichtung oder Nationalität auch bemerkbar werden und den Werken eine besondere Eigenthümlichkeit verleihen!"

Wir sind nun am Schlusse des Ueberblickes der Kirchenmusik angelangt und fragen nach dem

## Resultat für die Zwecke der Vortragslehre.

Es gehört eben einer jeden Epoche und jedem Styl auch ein eigenthümlicher Vortrag. Wie für die Werke *Palestrina's* und die seiner Nachfolger die schmuckloseste Einfachheit, Hoheit und Würde des Vortrages Noth thut, die jedes subjektive Heraustreten des Individuums ausschliesst und eine ganz objektive Ruhe und leidenschaftslose Innigkeit beansprucht, — so mag in den Werken späterer, von dem Einflusse der Oper nicht mehr freier, Komponisten die sinnliche Klangschönheit des Tones schon mehr in den Vordergrund treten. Die Melodie wird hier einen schattirteren Vortrag, die Sprache eine bestimmtere Deklamation verlangen; dramatische Elemente treten hinzu, die jedoch vom Sänger immerhin zu mildern und in den bescheidensten Grenzen zu halten, niemals aber stark aufzutragen sind. Im Allgemeinen wird die gesammte katholische Kirchenmusik meist einen objektiveren Standpunkt des Vortrages verlangen, während die protestantisch-kirchlichen Werke mehr das Individuelle und Subjektive zur Erscheinung gelangen lassen. So gestatten *Händel's*

---

mehr erzeugt. Malen und Komponiren ist nicht mehr Religionsübung und es baut heutzutage Niemand mehr um Vergebung der Sünden. Wohl aber hat es die Objektivität dahin gebracht, dass der eifrigste Protestant ein Ave Maria schön komponirt, wie wir jüngst einen jüdischen Dichter sentimental die Mutter Gottes in christelnden Sonetten haben besingen sehen!" —

Oratorien entschieden eine dramatische Auffassung, wie sie zum Theil sogar durch die Persönlichkeiten geboten wird, die der Komponist singend einführt; *Bach*, der wiederum mehr kirchliche Stoffe behandelt, der den Heiland zuerst selbstredend einführt, überhaupt (wie wir bemerkten) weit mehr Kirchlichkeit in sich schliesst, verlangt eine grössere Einfachheit, eine gewisse Lyrik des Vortrages. Es würde ein arger Verstoss sein, die lebendige Accentuation und dramatische Erregtheit, die in vielen *Händel*'schen Rezitativen am Platze ist, auch auf *Bach's* Werke ausdehnen zu wollen. Ein weit freieres Feld erschliesst sich dem Vortrage in den Kirchenwerken *Graun's, Naumann's, Hasse's* u. A. — Die Arien, zum grossen Theile für gefeierte Sänger und Sängerinnen eigens berechnet und geschrieben, verlangen oft bedeutende Kehlfertigkeit, das mannichfach wechselndste Kolorit und alle Künste des Portamento, der Messa di voce u. s. w. Die Empfindungen und Affekte dürfen weltlicher dargestellt und mit dem ganzen Material der Gesangskunst illustrirt werden. *Haydn, Mozart* und die meisten Neueren betreten in ihren kirchlichen Arien fast den Boden der Konzertmusik; es wird ein edler musikalischer Effekt erzielt und erreicht, wenn gleich mit überwiegend weltlichen Wendungen und Tendenzen, dabei sind die höchsten Ansprüche an die Geschicklichkeit und Vortragskunst des Sängers gestellt. So lässt Vater *Haydn* in naivster Kindlichkeit (aber immer zum Lobe Gottes) seine Täubchen Liebe girren, seine Löwen brüllen, die gelenkigen Tiger springen, die Rosse wiehern und die Schäflein blöken — und eben weil seine Werke sich ganz auf weltlich dramatischem Boden bewegen, sind sie auch unsern modernen Opernsängern am Zugänglichsten und Geläufigsten. — *Schneider's* und *Mendelssohn's* Oratorien lassen die Verstandesthätigkeit entschieden vor der des Gefühles vorwalten, und bedingen deshalb einen grössern Ernst, eine tiefer gehende Darstellung der geschilderten Vorgänge und Empfindungen, ohne doch die Lieblichkeit und Anmuth des Vortrages, ja selbst Innigkeit und Dramatik in ihren Arien u. s. w. auszuschliessen. Ein eingehendes Studium der verschiedensten Meister wird — wir

wiederholen es — für jeden gebildeten Sänger, dem es um Wahrheit und Bedeutsamkeit des Vortrages zu thun ist — dringend nothwendig bleiben. Wir konnten diesen unermesslichen Stoff hier nur in ganz allgemeinen Umrissen zeichnen.

Wenden wir uns nun zur Opernmusik, um gleichfalls eine kurze Charakteristik der drei verschiedenen Nationalitäten*), die hier in Frage kommen, zu geben; den Anfang mache

## der französische Opernstyl.

„Der Franzose — sagt ein geistvoller Autor — ist der Mann des raschen Muthes, der feinen Beobachtung, des praktischen Sinnes und vor Allem der heiteren, geistreichen Geselligkeit!" Wenn wir von dieser sehr bezeichnenden Charakteristik ausgehen, so begegnen uns, oder es spiegeln sich uns in der französischen Musik diese Eigenthümlichkeiten in allen ihren Vorzügen und Nachtheilen getreulich ab. Die französische Nation ist im Allgemeinen nicht musikalisch. Ihr lebhafter Geist, ihr schlagfertiger Witz, ihr scharf ausgeprägter Verstand, die Abgeschlossenheit ihrer Sprache, ihre grosse Redseligkeit — dies Alles lässt das Bedürfniss, sich rein musikalisch auszusprechen, in ihnen nicht rege werden. Sie geben einer ausdrucksvollen Deklamation den Vorzug vor einer in die Gefühle und Affekte sich wirklich vertiefenden Tonsprache. Sie wissen nichts von Gemüth, fragen dagegen zuerst und immer nach dem *esprit***). So bleibt ihnen für die

---

*) Ausser den Franzosen, Italienern und Deutschen kommt eigentlich keine andere Nation hier in Betracht. Die Engländer haben keine nationale Musik, und die Holländer und Spanier, die im Anbeginn der kirchlichen Tonkunst eine so hochbedeutende Rolle spielten, ich erinnere nur an die berühmten Meister *Josquin*, *Ockeghem*, *Villaert*, *Lassus* und den Spanier *Vittoria* — sind seitdem ganz und gar vom Schauplatze der Tonkunst abgetreten.

**) Es scheint sogar, als ob der innere Drang, sich musikalisch, d. h. in Tönen auszudrücken, den Franzosen seiner Zeit als unverträglich mit dem Besitze von Geist erschienen wäre; oder beweisen dies nicht *Voltaire's* Worte, die er an den talentvollen *Gretry* richtete: *Comment, vous êtes musicien et vous avez de l'esprit?*

komische Oper*) ein witziges und pointenreiches *Libretto,* für die grosse, tragische eine schwungvolle Diktion, eine pathetische Sprache nebst spannender Handlung die Hauptsache. Um ihre Melodik ist es wenigstens in Bezug auf Originalität und Charakteristik schwach bestellt, die Rhythmen sind meist pikant gewählt, die Harmonie dagegen oft gesucht und die Modulation sehr bizarr. Die Oper ward um das Jahr 1646 durch den Kardinal *Mazarin* von Italien nach Frankreich gebracht und *Perin, Lulli* und *Rameau* waren die Ersten, die sie im französischen Geiste umbildeten und erweiterten. Bald trat an die Stelle melodischen Reizes ein hohles Pathos und eine trockene Starrheit des Wortausdruckes, die vielleicht noch lange fortbestanden haben würde, wenn sich nicht unser deutscher Meister *Gluck* nach Paris gewandt und dort (auf jenen Vorzügen der Schärfe und Bestimmtheit, der deklamatorischen Emphase und schlagenden Ausdrucksweise der französischen Poesie basirend) eine Reihe von Meisterwerken dramatischer Wahrheit und eben so schöner als tiefer musikalischer Charakteristik in seinen Tontragödien geschaffen hätte. Aehnliches, wenn auch nicht gleich Bedeutendes, schuf *Gretry* auf dem Felde der komischen Oper.

Die Kirchenmusik hat — wie wir hier beiläufig bemerken wollen — ausser *Lesueur* und *Gossec* eigentlich gar keine heimischen Repräsentanten aufzuweisen; *Cherubini's* u. A. wundervolle Schöpfungen gehören der französischen Nation nicht an. Der letztgenannte Meister that sich auch in der Oper rühmlichst hervor und vereinigt in seinen dramatischen Wer-

---

*) Man macht einen Unterschied zwischen der *Opera seria*, der ernsten Oper, die ohne gesprochenen Dialog ist, dafür aber Rezitative enthält und der *Opera buffa,* der komischen Oper, wo noch das gesprochene Wort eine Stätte findet. *Opere semiserie* (oder *di mezzo stile*) hiessen die Werke, in denen sich komische und tragische Elemente mischten. Der Franzose spricht übrigens ausser von seiner *Opéra comique*, nur noch von einer grossen Oper, vielleicht wohl in dem Sinne, dass sich mit der Grösse und dem Ernste des Sujets auch noch eine grossartige architektonische und malerische Ausstattung verbindet. In der grossen Oper bildet das Ballet einen integrirenden Theil. —

ken die Vorzüge italischer Melodik und deutschen Harmoniereichthums; er blieb in dieser Beziehung durchaus nicht ohne nachhaltigen Einfluss auf seine Zeitgenossen und Nachfolger. *Spontini* und *Salieri* schrieben einen Theil ihrer Werke auch für Frankreich, ohne ihre Abkunft zu verleugnen. Bleiben wir bei den Franzosen stehen, so leisteten ausser *Gretry*, *Dalayrac*, *Dunis*, *Monsigny*, *Philidor* und *Isouard* noch in der neueren Zeit *Méhul* und *Boyeldieu* für die komische Oper Ausgezeichnetes; der Letztere ist der ächte Typus eines geistreichen Franzosen. Nennen wir noch *Adam* und *Auber*, die meist für die komische, *Halevy* und *Meyerbeer*, die für die grosse Oper schrieben. Der zuletzt genannte deutsche Meister besitzt die Gründlichkeit deutscher Schule und verbindet sie aufs Glücklichste mit dem deklamatorischen Pathos Frankreichs und der süssen Melodik Italiens; seine Hauptopern sind alle für Paris und nach französischen Libretti komponirt. — Uebrigens blieb immer und noch bis auf den heutigen Tag der deklamatorische Styl der national-französische. Deshalb verlangt der Vortrag der französischen Musik die höchste Deutlichkeit der Aussprache, ein sehr feines Ohr für den Wechsel kurzer und langer Silben*), eine scharfe und prägnante Accentuation, geistvolle Grazie und beredte Eindringlichkeit von Seiten des Sängers, während zu der den Franzosen eigenthümlichen *Romance* auch Naivität, Innigkeit und Zartheit, immer aber Grazie erforderlich ist. Ausschmückungen verträgt die französische Musik im Allgemeinen am Wenigsten.

Wie ganz anders erscheint uns

## der italienische Opernstyl.

Italien ist ja das Land des Gesanges, die Wiege aller Musik! Sein ewig heiterer Himmel, das glückliche Naturell

---

*) Die Franzosen haben bekanntlich keine eigentliche Prosodie; um so wichtiger erscheint deshalb eine deklamatorisch richtige Accentuation.

und die erstaunliche Gesangsbegabung seiner stimmreichen Bewohner, sowie die Trefflichkeit italischer Gesangsmethode haben den Gesang schon früh zum Gemeingut der Nation gemacht, so dass man ihn füglich die Sprache der Italiener nennen könnte. Was nun die italienische Oper anlangt, so ist ihr innerstes Wesen süsse Melodik im Gegensatze zu dem Deklamationsstyle der Franzosen. Die frohe Lust am Leben, das leidenschaftliche Temperament der Italiener, ihr leicht aufflammender Zorn, ihre glühende Liebe, ihre erregte Phantasie, — das Alles tönt aus ihren Melodien wieder! — Wenn wir von den ersten Versuchen *V. Galilei's, Caccini's* und *Peri's,* sowie *Monteverde's* und später *Cavalli's* und *Costi's* absehen, so sind eigentlich *Leonardo, Leo* und *Scarlatti* als die Begründer der alten Heldenoper zu nennen. Denn die Gestalten und Ereignisse des Alterthumes waren es von jeher, die am Meisten in den italienischen *Libretti* den Komponisten zu ihren Schöpfungen unterbreitet wurden. *Sacchini, Piccini, Jomelli* u. A. wichen von der Grösse des älteren Styles zuerst mehr ab und neigten sich dafür dem Ausdrucke der Anmuth und Lieblichkeit zu. Bekannter und unserm Ohre befreundeter sind schon die Weisen *Cimarosa's, Paisiello's* und *Zingarelli's,* in denen sich alle die Eigenschaften abspiegeln, die wir oben als wesentliche Kennzeichen des italischen Opernstyles darstellten. Des Sängers Aufgabe ist es nun, das volle Leben, die Frische, den Glanz, das Feuer der Leidenschaft, die Lieblichkeit und Grazie — kurz Alles, was in holder Sinnlichkeit aus diesen Tönen spricht, zu verdolmetschen. Nicht mit Unrecht hat man sich über die Dürftigkeit der harmonischen Begleitung, über den Dilettantismus in der Instrumentation bei den Italienern beklagt, dafür fällt aber eben absichtlich (wenn gleich sehr einseitig) das ganze Gewicht auf die Melodie. Hier, wenn irgend wo, muss die Stimme den süssesten Reiz sinnlicher Klangschönheit entfalten, um die lieblichen Weisen eines *Bellini, Donizetti* und *Mercadante* zu voller Geltung zu bringen; hier muss sie die absoluteste Herrschaft über die gesammte Technik, die grösste Beweglichkeit und Kehlfertigkeit aufweisen, um den Tonkaskaden

*Rossini's*, des Schwanes von *Pesaro*, gewachsen zu sein. Die Künste des *Portamento*, der *Messa di voce*, des *Tempo rubato*, die Gewandtheit in Trillern und Rouladen, die Erfindung eigener Passagen finden im italienischen Opernstyle ihr eigentliches Feld, während die *Opera buffa* (*Fioravanti*, *Rossini*, *Donizetti*, *Ricci*, *Cagnoni* u. A.), in der die Italiener vor allen Nationen Meister bleiben, eine nicht unbedeutende Zungenfertigkeit, Virtuosität der Aussprache und Leichtigkeit des *Parlando* in Anspruch nehmen. In neuester Zeit hat mit *Verdi* die Accentuation sehr grosse Bedeutung gewonnen, ganze Phrasen werden im *Martellato* und *Stentato* gesungen, und es ist kaum ein Musikstück der Oper von solcher Manier frei. Natürlich muss eine so oft wiederkehrende und dauernde Accentuation denselben unschönen Eindruck machen, als ob in der Rede fortwährend mit erhobener Stimme gesprochen oder beim Schreiben der grösste Theil der Worte unterstrichen würde, um eindringlicher zu werden. — Wenn es unleugbar ist, dass die italienische Oper für die Gefühle und Affekte mehr den oberflächlichen, zuweilen blendenden, Ausdruck giebt und sich selten bis zur Wahrheit deutscher Empfindung vertieft, dass wir oft der Manier begegnen, wo es sich um Seele, der Bravour, wo es sich um Wärme handelt, so ist nicht zu vergessen, dass die Musik eben ein treues Abbild der Gefühls- und Denkweise, der Lebensverhältnisse, ja der Geschichte eines Volkes ist und immer sein wird. Uebrigens entschädigen uns die Italiener für manches Fade und nur auf Ohrenkitzel Berechnete doch auch wieder durch einen solchen Reichthum von Melodien, die keinesweges des Charakters entbehren, dass sie hiermit der deutschen und französischen Nation aushelfen könnten und auch schon oft ausgeholfen haben. Für unsere Sänger ist das Studium der italienischen Opernmusik, die ihre Töne über die ganze Welt hin verpflanzt hat, ganz unerlässlich; Sprache und Melodie erweisen sich im italienischen Gesange gleich günstig und dankbar für die Stimme, abgesehen davon, dass er dem Sänger das eigentlichste Feld bietet zur Entfaltung seiner gesammten Stimmmittel und seiner technischen Geschicklichkeit! —

## Der deutsche Opernstyl.

Ernst und Tiefe des Empfindens, ein sinniges Versenken in den ergriffenen Gegenstand, rastloser Fleiss und eine Gründlichkeit ohne Gleichen, eine gediegene Bildung, ja Gelehrsamkeit vor allen andern Nationen — das sind die Eigenschaften, die den Deutschen charakterisiren; hierzu tritt noch die Gemüthlichkeit, ein Begriff, der den Franzosen, Italienern und Engländern, überhaupt andern Völkern, eigentlich völlig fremd ist, auf den wir hier aber um so mehr Gewicht legen, als gerade diese Eigenschaft einen Hauptreiz deutscher Tonkunst ausmacht! Blicken wir auf das Gebiet der Oper, so sind, mit *Gathy* zu reden, „kühne Modulation, sinnige Charakterzeichnung, fleissige Ausarbeitung, harmonisch reiner Ausdruck der Stärke und Tiefe des Gefühles", die bezeichnenden Merkmale deutschen Styles. Wie aber jedes Ding seine Schattenseite hat, so ist es auch mit den oben bezeichneten Vorzügen deutschen Geistes, denen sich öfters eine gewisse Unbeholfenheit und Pedanterie, Steifheit und zuweilen sogar Langweiligkeit beigesellt, die den Verdiensten manches deutschen Komponisten entschieden Abbruch thun. — Wenn die Melodie der Deutschen nicht immer von gleichem Reize ist, wie die der Italiener, so muss sie dafür stets wahrer, bezeichnender, mit einem Worte charaktervoller genannt werden; während die instrumentale Seite, sowie die Harmonie zu einer Pracht und Vollendung ausgebildet erscheint, wie bei keiner andern Nation.

Sehen wir von den Anfängen der deutschen Oper unter *Schütz* und *Keyser* ab, so wären *Händel* und *Hasse* als die ersten hervorragenden Opernkomponisten zu nennen, Beide schrieben jedoch ihre Werke für die italienische Oper und bedienten sich auch dieser Sprache; dem vaterländischen Idiome begegnen wir erst in *Hiller's* Singspielen und *Naumann's* Opern. Der grosse Tragöde *Gluck* schrieb seine besten Opern — was wir schon früher bemerkten — in französischer Sprache und für die grosse Oper in Paris — wie sich denn leider in der deutschen Kunstgeschichte nur zu oft die betrübende Thatsache

wiederholt hat, dass das Ausland unsern grössten Genien erst seine Anerkennung und seinen Lorbeer spenden musste, ehe sie im Vaterlande Eingang fanden und mit ihren genialen Werken durchdrangen. — *Mozart* war es vorbehalten, die deutsche Oper auf ihren Höhepunkt zu führen und eine Reihe von Werken zu schaffen, die unsterblich genannt werden müssen. Gleich gross auf dem Gebiete der Tragik, wie auf dem Felde der komischen Oper vereinigte er in sich die Zauber italischer Melodik und die Tiefe deutscher Harmonik, die grossartigste Gestaltungskraft und liebevollste, edelste Menschlichkeit, die ihn weit über *Gluck's* strenge Kälte erhebt*). — Nach *Mozart* errangen *Winter* und *Weigl* grosse Popularität. *Beethoven* schuf nur eine Oper, seinen unvergleichlichen *Fidelio*, ein ganz und gar deutsches Werk von gewaltiger Hoheit und dramatischer Grösse. — Der Romantiker *Weber* ward mit seinem Freischütz, seiner Euryanthe und Oberon, die

*) „Lassen Sie uns billig sein — schreibt *Michael Beer* an *Immermann* — welch' ein tragisches Gedicht hat je einen tiefern und erhabenern Ausdruck für die tiefsten und erhabensten Empfindungen gefunden, als hier (nämlich im *Don Juan*) der deutsche Halbgott, der im ungekannten Grabe modert, der in den kummervollen Tagen seines kurzen Daseins mit Schmach und Entbehrung in unserm dumpfen Vaterlande gekämpft hat? Sind *Antigonens* oder *Opheliens* Klagen erschütternder und wahrer, als die der Donna *Anna*, wenn sie über der Leiche ihres Vaters hinsinkt? Und die unendliche Tiefe der Charakteristik, inmitten der kontrastirendsten Leidenschaften! Mit welcher Konsequenz ist nicht der schaurige Leichtsinn des vornehmen Frevlers durchgeführt! Mit welchen Tönen er bald schmachtet, bald verführt, bald in taumelnder Verruchtheit jubelt, bis der Geisterklang an sein Herz schlägt! Und diese Töne der Geisterwelt — und die Eifersucht *Elviren's*, und *Zerlinen's* Anmuth — es ist in dieser Musik das tiefste Geheimniss der Poësie offenbart. Hier ist an der Quelle des Lebens unmittelbar geschöpft worden, kein Dichter hat etwas vor diesem Musiker voraus! Es handelt sich hier nicht mehr um ein blosses Begleiten gegebener Situationen, um den Ausdruck dieser oder jener Empfindung. *Mozart* ist das Verständniss des Gestaltenzeichnens aufgegangen. Er bildet Menschen aus Tönen im *Don Juan*; darum berechtigt auch das Werk, ihn in dem grössten Umfange des Wortes einen musikalischen *Shakespeare* zu nennen. Wohl uns, dass es keinen zweiten giebt; die Geltung der Tragödie könnte mit der Geltung solcher Opern, wie *Don Juan*, nicht gleichen Schritt halten!"

durch liebliche Melodieen und bezeichnenden Ausdruck, Wahrheit und Innigkeit hervorragen, der Lieblingskomponist seiner Nation; er wusste auch den Volkscharakter zu zeichnen, wie kaum ein Anderer es jemals verstand. Nennen wir noch *Marschner* und *Kreuzer* als seine begabtesten Nachfolger; ferner den grossen Elegiker *Spohr*, *Lindpaintner*, *Gläser*, *Lachner*, *Reissiger*, *Schumann* u. A., sowie *Meyerbeer*, dessen wir schon bei der Betrachtung der französischen Opernmusik gedachten — und als den Begründer einer ganz neuen Richtung: *Richard Wagner*, der mit seinem Tannhäuser und Lohengrin die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat. Auf dem Felde des Singspieles und der komischen Oper sind zu erwähnen: der joviale *Dittersdorf*, *Paer*, *Wolfram*, *Lortzing*, *Nicolai* und *Flotow*. — Dramatische Wahrheit ist derjenige Punkt, der von dem Sänger deutscher Opernmusik in erster Reihe verlangt werden muss; Wärme und Tiefe der Empfindung sind hier Hauptbedingungen eines guten Vortrages. Die Virtuosität tritt im Allgemeinen mehr in den Hintergrund, während die Kunst charakteristischer Tonfärbung unerlässlich bleibt. Es handelt sich weniger um selbstständige Erfindung und Einflechtung eigener Passagen und Fiorituren, als um eine eingehende, tadellose Wiedergabe der vom Komponisten beabsichtigten Wirkung, um eine ergreifende Darstellung der wechselnden Affekte. Die Macht, auf das Gemüth des Hörers sympathisch zu wirken und in seinem Herzen verwandte Saiten anklingen zu lassen, das ist die Aufgabe des deutschen Sängers, der er bei seinem Vortrage mit allen Kräften entgegenstreben muss.

Wollten wir nun nach Besprechung der Kirchen- und Opernmusik unsern Blick noch auf die Konzert- und Kammermusik lenken, so liesse sich auch in dieser Hinsicht wenigstens einiges Allgemeine über Vortrag sagen.

**Die Konzertmusik**

ist, wenn wir von den Oratorien absehen, die zumeist im Konzertsaale zur Aufführung gelangen, im Ganzen von den

deutschen Komponisten wenig gepflegt worden. *Beethoven*, *Mozart*, *Mendelssohn*, *Spohr*, *Reissiger* u. A. haben zwar Arien für den Konzertgebrauch eigens komponirt, doch müssen die deutschen und italienischen Opernarien, Duette und Ensemble's bei der sehr beschränkten Zahl wirklicher Konzertstücke meistens aushelfen. Die Italiener — bei denen Konzerte in unserm Sinne fast gar nicht üblich sind — haben dafür in ihre Opern eine Menge der grössten Bravourarien verwebt, und auch *Mozart* und andere, unter dem Einflusse Italiens schaffende, deutsche Komponisten schlossen sich dieser Sitte an. Solche Arien haben sich denn auch bei uns an ihrer eigentlichen Stätte, im Konzertsaale, längst eingebürgert. Man ist überhaupt heutzutage gar nicht darüber im Reinen, was von Gesangwerken in's Konzert gehört und was nicht. So erscheinen Opernarien und geistliche Gesänge, Bravourvariationen und einfache deutsche Lieder in buntem Gemisch nebeneinander. Ein sehr glücklicher Versuch, eine eigentliche Konzertmusik zu schaffen, ist zuerst von *Schumann* mit dem weltlichen Oratorium (wenn man so sagen kann) gemacht worden. Sein herrliches Werk „Paradies und Peri", und die später nachfolgenden, „Pilgerfahrt der Rose", Sängers Fluch u. A. enthalten ebensowohl grosse Chöre, Ensemble- und schöne Instrumentalsätze, als die einzelnen Formen des Sologesanges: Arien, Duette, Terzette u. s. w. Auch die spanischen Liederspiele *Schumann's* sind hier zu nennen. Der neuen Richtung sich anschliessend schuf *Mendelssohn* seine „Walpurgisnacht", *Gade* seine „Comala" u. „Erlkönigs Tochter", *Mangold* u. A. ähnliche Werke. — Bleibt es jedenfalls wünschenswerth, einigen Zusammenhang in die einzelnen Nummern eines Konzertprogrammes zu bringen und namentlich den Ensemblegesang gebührend zu berücksichtigen, so müsste immerhin dem Bravourgesange doch auch eine Stätte im Konzertsaale bleiben, wie sie ja der Virtuosität aller Instrumentalkünstler geboten wird. Denn wenn die Heiligkeit der Kirche die Ausübung gesanglicher Kunstfertigkeit verbietet, wenn man auf der Bühne dramatisches Leben und Wahrheit verlangt, das Lied aber jedenfalls in der Kammer-

musik und nicht im Konzerte seinen Platz hat — wo sollte dann die Bravourarie ausgeführt und gepflegt werden, wenn nicht im Konzertsaale? Man müsste denn der Gesangsvirtuosität ein für alle Mal den Garaus machen wollen, womit freilich einem sehr grossen Theile unserer ungeschulten Sänger und Sängerinnen ein grosser Gefallen geschähe! — Wenn somit im Allgemeinen der Künstler in der Konzertarie Gelegenheit findet, seine Gesangskunst nach allen Seiten hin zu entfalten und sich aller Kunstmittel des Vortrages, mit Ausnahme jener extremen und abnormen Thätigkeiten des Athems (vgl. S. 447 und ff.) zu bedienen, so ist für

**die Kammermusik**

schmucklose Einfachheit, edle Natürlicheit, inniger Ausdruck, Grazie und Anmuth des Vortrages nöthig. Diese Eigenschaften verlangt vor Allem

**das deutsche Lied,**

die eigentlichste (wenn nicht einzigste) Vokalform, die in der Kammermusik ihre Berechtigung hat. Es ist die Aufgabe des Liedes, den Ausdruck irgend einer allgemeinen Seelenstimmung, z. B. der Sehnsucht, der Freude, der Trauer in Tönen zu malen. Man unterscheidet übrigens das einfache Lied, in dem nur ein Hauptgedanke erscheint, d. h. eine Melodie zu allen Strophen des Gedichtes beibehalten ist, von dem durchkomponirten Liede, wo die einzelnen Verse entweder zur gleichen Melodie nur eine andere harmonische Begleitung bekommen, oder auch wohl die Melodie selbst in einzelnen Theilen verändert oder ganz neu auftritt, je nachdem die Strophen abweichende Stimmungen oder Steigerungen der Empfindung in sich schliessen. Hierher gehört dann auch die Ballade. Wenn es im einfachen Liede für den Sänger die Hauptsache bleibt, die Grundstimmung des Gedichtes wieder-

zugeben und dabei doch auch den Einzelnheiten der Strophen möglichst durch Nüancirung des Vortrages Rechnung zu tragen, so gestattet das durchkomponirte Lied und die Ballade schon eine dramatischere Auffassung und die Aufwendung grösserer Mittel, wie sie der behandelte Gegenstand eben mit sich bringt. Wir erinnern in dieser Beziehung z. B. an *Schubert's* Erlkönig und die *Löwe*'schen Balladen.

Wenn wir von dem alten, einfachen Strophenliede eines *Hiller*, *Reichardt*, *Schulz* und *Himmel*, jener Lieblinge ihrer Zeit, den Blick auf die volksthümlichen Weisen eines *Kreuzer* und *Weber*, die zarten, liebeswarmen Melodieen eines *Mozart* und die köstlichen Lieder *Beethoven's* (gedenken wir nur der Adelaide und der schottischen Gesänge) richten, wenn wir ferner überblicken, was uns die Neuzeit in den Liedern unseres grössten Komponisten auf diesem Felde *Franz Schubert's* und den trefflichen Werken *Spohr's*, *Berger's*, *Mendelssohn's*, *Marschner's*, *Reissiger's*, *Curschmann's* und *Löwe's* u. A.; in den melodischen und sangbaren Liedern *Abt's*, *Kücken's*, *Dessauer's*, *Lachner's*, *Veit's*, *Esser's*, *Kalliwoda's*, *Taubert's* u. A. gespendet hat; wenn wir endlich das durchkomponirte Lied in seiner neuesten erweiterten Gestalt betrachten, die es durch *Schumann*, *Franz*, *Grädener* u. A. gewonnen hat: welch' ein unermesslicher, reicher Schatz deutschen Gemüthslebens und deutschen Geistes ist nicht da vor uns ausgebreitet! Keine andere Nation hat Lieder in unserem Sinne aufzuweisen; der Franzose hat seine *Romance* und *Chanson*, der Italiener seine *Arietta* und *Canzoncina*, doch sind dieselben in keiner Hinsicht mit dem deutschen Liede zu vergleichen. Dieses verlangt — wie wir oben bemerkten — vor Allem Gemüth und innigste Empfindung, während die *Chanson* des Franzosen Geist, Witz und gewandte Deklamation, die *Canzone* des Italieners lebendigen Schwung und schmelzende Klangschöne im Vortrage voraussetzt. Es sollte jeder deutsche Sänger eine Ehre darin suchen, für einen vortrefflichen Liedersänger zu gelten!

Wollten wir für die uns ferner liegenden Erzeugnisse dieses *Genres* bei den Franzosen und Italienern hier noch einige

Namen aufführen, so wären für Frankreich: *Isouard, Dalayrac, Adam,* und von Neueren *Puget, Beauplan, Clapisson, Grisar, Panseron, Berat, Labarre, Monpou* u. A.; für Italien: *Rossini, Bellini, Mercadante, Donizetti, Vaccai, Ricci, Gabussi, Concone, Alari, Masini, Gordigiani* u. A. namhaft zu machen. Jedoch muss hier noch erwähnt werden, dass die italienischen *Ariette da camera* sich schon sehr von der Einfachheit der *Canzone* entfernen und alle Künste des Vortrages und der Koloratur in Anspruch nehmen, die sonst nur im Konzertgesange ihre Berechtigung haben. —

Wie die Harmonie und Mehrstimmigkeit immer in Deutschland vorzugsweise gepflegt worden, so hat auch kein Volk auf dem Gebiete der Kammermusik, eine solche Fülle zwei-, drei-, vier- und mehrstimmiger Lieder aufzuweisen, als das deutsche. Fast alle unsere besten Meister sind auf diesem Gebiete thätig gewesen, und nicht allein die gemischten Stimmen, sondern auch die Männerstimmen allein (ja in neuester Zeit auch die Frauenstimmen allein) haben ein eben so grosses, als vortreffliches Repertoir vierstimmiger Kammermusik aufzuweisen.

Wir sind mit unserer speziellen Betrachtung des deutschen Liedes auf die einzelnen Vokalformen übergegangen und wollen nun auch die Besprechung der übrigen nachfolgen lassen, so weit sie den Sologesang angehen. Den Anfang mache

## das Rezitativ.

Wir haben es hier mit einer Vokalform (wenn wir dem Rezitative überhaupt diese Bezeichnung geben können, da es im Grunde eine musikalisch und rhythmisch ausgeprägte Satz- und Periodenform gar nicht besitzt, sondern nur gangartig fortschreitet) zu thun, welche die Mitte zwischen dem Gesange und der Rede einhält. Das Rezitativ hat recht eigentlich die Bestimmung, jene Folge von Affekten und Gefühlen, die in wechselndem Kontraste die Seele des Menschen durchzittern, in einer Tonsprache wiederzugeben. So nähert es sich bald der

gewöhnlichen Sprache, bald führt es die Stimme auf den höchsten Gipfel gesanglicher Wirkung. Es enthält fast ausschliesslich syllabischen Gesang, d. h. einer jeden Textsilbe ist auch eine besondere Note zugetheilt. Dabei ist der Sänger weder durch irgend eine taktliche, noch auch rhythmische Vorschrift gebunden, sondern kann die vom Komponisten zur bequemeren Uebersicht taktlich (meist im C-Takte) angedeutete Dauer der einzelnen Töne sowohl, als die Schnelligkeit der ganzen Bewegung beliebig modifiziren und auffassen. Unterscheiden wir zunächst zwei Arten des Rezitatives, die eine ganz verschiedenartige Behandlung und Ausführung verlangen, nämlich das sogenannte *Recitativo parlante* und das *Recitativo stromentato.* Von der alten Eintheilung der Rezitative in kirchliche, theatralische und Kammerrezitative*) können wir füglich absehen, da wir unsern Sängern die Berücksichtigung des Styles und Genre's der Musik ein für alle Mal anempfohlen und an's Herz gelegt haben. Das

## *Recitativo secco* oder *parlante*

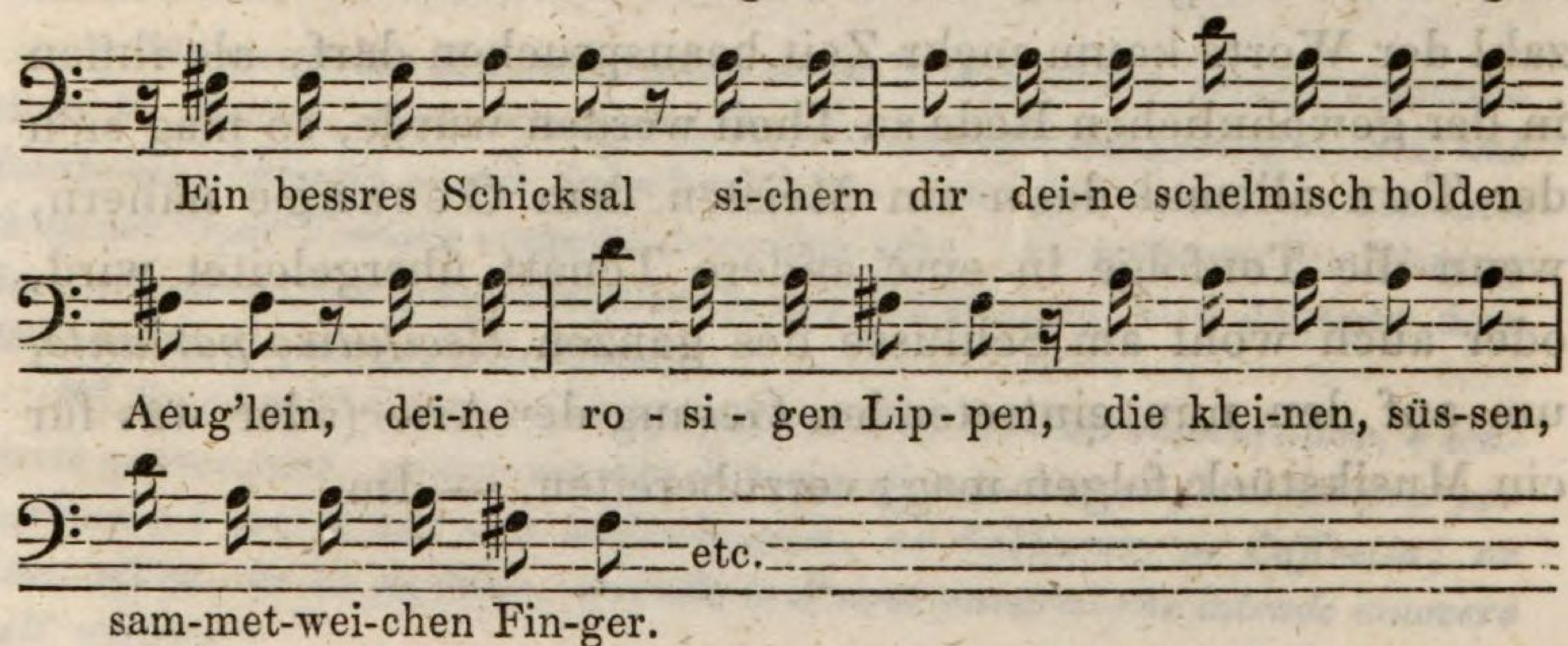
wird nur durch wenige Akkorde in tieferer Lage (die entweder auf dem *Cembalo* angeschlagen oder von den Contrebässen und

---

*) Die Vorschriften der alten italienischen Meister in Bezug auf den Vortrag dieser verschiedenen Rezitativgenre sind sehr allgemein gehalten. So sagt *Anna Celoni:* ,,*Il Recitativo da chiesa dev' essere sempre grave e divoto, il Recitativo per teatro serio deve cantarsi con maestà, propria degli eroi e de'grandi soggetti; il R. per il teatro buffo quasi parlando armoniosamente fra amici, percio sarà molto Andante* (!), *non mai precipitoso* (?) *acciò gli ascoltanti possano ben distinguere le parole; il R. da camera con sostenutezza e leggiadria inserendoci alcuni piccioli e bene annicchiati ornamenti.*" — Hören wir auch *Tosi* über diesen Punkt: ,,*L'arte colla quale esprimesi il Recitativo da chiesa non s'impara che dallo studio mellifluo di chi pensa di parlare a Dio; il R. da teatro si dice con quel decoro, col quale parlano i principi* (!) *e quegli che a'principi sanno parlare; nel R. da camera le parole essendo dirette allo sfogo delle passioni più violenti dell' animo impegnano l'istruttore di far imparare al suo allievo quel vivo interesse, che arriva a far credere, che un cantore le sente!*"

Celli angegeben und zwar bald abgebrochen, bald auch ausgehalten werden) begleitet, welche dazu dienen sollen, die modulatorische Wendung der Harmonie zu bezeichnen und den Sänger bei den singend gesprochenen, der eigentlichen Melodie entbehrenden Tonfolgen einigermaassen zu leiten und im Tone zu erhalten. Diese Art des Rezitatives hat eigentlich nur die Bestimmung, den, die verschiedenen Musikstücke einer Oper verbindenden, Dialog — der ja heute noch in vielen älteren Opern gesprochen wird — zu ersetzen und dem Hörer durch eine gesanglich deklamirende Rezitation die eigentliche Fabel der Oper verständlich zu machen. Das *Recitativo secco* heisst eben deshalb auch *parlante*, weil es sich der einfachen Rede nähert und von dieser eigentlich nur dadurch abweicht, dass eben auf einer bestimmten Tonhöhe gesprochen werden muss. Obschon das *Recitativo parlante* ausschliesslich der *Opera buffa* angehört, so ist es doch von *Mozart* auch in die *Opera semiseria* (z. B. in den *Don Giovanni*) aufgenommen worden. Eine wirkliche Melodie wird hier vom Komponisten nicht gegeben, er skizzirt nur ganz flüchtig den ungefähren Gang der Tonfolge und stellt es dem Sänger anheim, sich mannichfache Aenderungen zu erlauben, die namentlich da am Platze sein können, wo bei lange fortgesetztem *Recitativo parlante* eine zu grosse Einförmigkeit eintreten könnte.

Wir geben hier ein Beispiel des *Recitativo secco* aus *Mozart's Don Giovanni*; es umfasst die Worte, die der Held des Stückes an die niedliche *Zerline* richtet, bevor das bekannte Duett in *A-dur* eintritt. Die grosse Monotonie dieser Tonfolge:



die dreimal hintereinander in ganz gleicher Weise wiederkehrt und immer auf dem Dreiklange von D ruht, giebt uns den Beweis dafür, dass der Komponist hier eben nur ganz flüchtig skizzirt und der Melodie durchaus keine Aufmerksamkeit geschenkt hat. Wir wissen bereits, dass bei den Schlüssen der Sätze und Satzglieder, wenn diese in zwei auf gleicher Tonhöhe stehende Noten (im Texte meist auf einen weiblichen Reim) auslaufen, denen in der Regel eine Pause folgt, stets die erste der beiden Noten um einen ganzen oder halben Ton höher, oder auch einen halben Ton tiefer gesungen und so zur *Appoggiatura* der zweiten gemacht wird (vgl. S. 383). Dadurch wird nun auch im *Recitativo secco* der Einförmigkeit in etwas begegnet. Wir könnten übrigens ausserdem durch eine kleine Aenderung der obigen Tonfolge eine melodischere Wendung geben, vielleicht in folgender Weise:




Eine grosse Zungenfertigkeit, eine vollendete Leichtigkeit der Aussprache thut hier um so mehr Noth, als die *Recitativi secchi* mit grosser Schnelligkeit ausgeführt, einem flüchtigen Plaudern gleichen müssen, sollen sie nicht beim Zuhörer die tödtlichste Langeweile hervorrufen. Während also die Mehrzahl der Worte kaum mehr Zeit beanspruchen darf, als ihnen in der gewöhnlichen Rede zu Theil werden würde, so mag sich der Ton allemal dann am Meisten dem Gesange nähern, wenn die Tonfolge in eine andere Tonart übergeleitet wird, oder auch wohl am Schlusse des ganzen *Recitativo parlante*, um auf den nun eintretenden Gesang der Arie (oder was für ein Musikstück folgen mag) vorzubereiten. — Im

***Recitativo obbligato*** **oder** ***stromentato*,**

welches im Gegensatze zum oben besprochenen *Recitativo secco* mit orchestraler Begleitung versehen, ja durch instrumentale Zwischensätze*) häufig unterbrochen ist — handelt es sich nicht um ein schnelles und gewandtes Plaudern, sondern um eine bedeutungsvolle, gesangliche Deklamation, um die dramatische Entwickelung und Darlegung derjenigen Gedanken und Gefühle, die sich in der Seele der singend eingeführten Person gleichsam erst gestalten. Eben weil diese Welt von Gedanken, Empfindungen, Affekten und Leidenschaften, die da wechselnd erstehen und sich bekämpfen, keine bestimmte Vokalform zulassen können, ist das Rezitativ eine abgebrochene musikalische Rede, ohne einen eigentlichen melodischen, ja selbst taktlichen oder rhythmischen Zusammenhang. Es wird selten in irgend einer bestimmten Tonart geschrieben, sondern meist ohne alle anfängliche Vorzeichen notirt, da die Modulation im *Recitativo obbligato* sehr schnell wechselt und das Festhalten an einer Tonart des reichen Inhaltes wegen nicht möglich ist. Man hat oft auf die Rede hingewiesen, um dem Sänger ein Bild von derjenigen Vortragsweise zu geben, die das *Recitativo stromentato* verlangt, und wahrlich nicht mit Unrecht! **) Wie der Strom der Rede bald lebendig vorwärts strebt, bald auf einzelnen Worten, bald auf ganzen Sätzen mit Betonung weilt, wie die Stimme die

---

*) Während das *Recitativo secco* schon in den ersten Opernversuchen eines *V. Galilei*, *Peri*, *Caccini* u. A. zur Anwendung gelangte, soll das *Recitativo obbligato* — wie *Jahn* berichtet — um 1693 zuerst von *Scarlatti* in seiner Oper *Feodora* eingeführt worden sein. Die grössere Ausführung der instrumentalen Zwischensätze in den Rezitativen wird dagegen dem *Rinaldo da Capua* zugeschrieben.

**) So sagt *Mancini*: „*Attenti pure al discorso d'un buon oratore, e sentirete quante pose, quante varietà di voci, quante diverse forze adopra per esprimere i suoi sensi; ora inalza la voce, or l'abbassa, or l'affretta, or l'incrudisce, or la fa dolce, secondo le diverse passioni che intende muovere nell' uditore.*“

verschiedenartigsten Modulationen nach Höhe und Tiefe annimmt, um den Gefühlen den passendsten Ausdruck zu leihen, die den Sänger bewegen und dieselbe Rückwirkung auf die Zuhörer haben sollen — gerade so verhält es sich mit dem Rezitativ, nur dass uns im Gesange tausendfältig reichere und mannichfaltigere Ausdrucksmittel und Nüancen zu Gebote stehen, als dem Redner. — Betrachten wir nun zunächst die verschiedenen Freiheiten, welche die Ausführung des *Recitativo* zulässt, um so der Technik des rezitativischen Vortrages etwas näher zu kommen.

Es wurde schon mehrfach bemerkt, dass sowohl die Schnelligkeit, mit der eine ganze rezitativische Phrase bis zum Wiedereintritt der Begleitung ausgeführt werden soll, als auch die längere oder kürzere Dauer einer jeden einzelnen Note der Willkühr des Sängers anheimgegeben ist. Man begegnet in dieser Beziehung häufig den beiden entgegengesetzten Fehlern des Vortrages, den extremsten Graden der Schnelligkeit bei ungeschulten Sängern. Die Einen können mit einem Takte Rezitativ gar nicht fertig werden und halten jeden einzelnen Ton so lange aus, als es ihr Athem nur irgend erlaubt; die Andern jagen mit einer Hast und Unruhe von Satz zu Satz, dass dem Zuhörer angst und bange wird, ohne dass er eigentlich erfährt, um was es sich handelt*). *In medio stat virtus!* Wenn nicht der momentane Inhalt des Rezitatives einen stürmischen Drang der Gefühle oder ein zagendes

---

*) *Tosi* geisselt die zahllosen Gebrechen des rezitativischen Vortrages in ergötzlichster Weise, wie folgt: „*Sono senza numero i difetti e gli abusi insoffribili che ne' Recitativi si fanno sentire e non conoscere da chi li commette! — V'è chi canta il Recitativo della scena, come quello della chiesa, o della camera: v'è una perpetua cantilena che uccide: v'è chi per troppo interessarsi, abbaja: v'è chi lo dice in segreto e chi confuso: v'è chi sforza le ultime sillabe e chi le tace: chi lo canta svogliato e chi astratto: chi non l'intende, e chi nol fa intendere: chi lo mendica, e chi lo sprezza: chi lo dice melenso e chi lo divora: chi lo canta fra' denti e chi affettato: chi non lo pronunzia e chi non l'esprime: chi lo ride e chi lo piange; chi lo parla e chi lo fischia; v'è chi stride, chi urla e chi stuona; — e cogli errori di chi s'allontana dal naturale, v'è quel massimo di non pensare all' obbligo della correzione!*“

Bangen malen soll, so ist weder die stete Eile, noch das entsetzliche Dehnen im Geringsten gerechtfertigt. Ein mittlerer Grad der Bewegung dürfte zur Anlage des Rezitatives in den meisten Fällen der geeignetste sein; von ihm aus mag dann öfters ein *Accelerando*, ja *Agitato*, oder umgekehrt ein *Rallentando* und *Lento* im Vortrage eintreten; es mögen im eilenden Flusse die Pausen unbenutzt gelassen und umgekehrt beim Zögern und Weilen Pausen hinzugesetzt werden*), wie es eben der Ausdruck an jeder Stelle mit sich bringt; nur hüte man sich vor jeder dauernden Monotonie des Rhythmus und der Bewegung. Was die Rhythmisirung der einzelnen Noten anlangt, so werden natürlich diejenigen Stellen die längste Dauer und zugleich bedeutsamste Accentuation erhalten müssen, die eben sprachlich-prosodisch oder geistig-deklamatorisch ein Hervorheben und Betonen nothwendig machen. Der Tonfall der Worte ist vor allen Dingen auf's Genaueste zu berücksichtigen, denn es muss — ganz abgesehen von dem Verstosse gegen den Sinn des Vortrages — einen eben so schlechten Eindruck auf das Ohr des Hörers machen, wenn eine lange und betonte Silbe flüchtig übergangen, als wenn eine unbetonte und kurze mit Accenten belastet wird. Ausserdem wird ja die ganze Bedeutsamkeit der Deklamation aufgehoben, wenn nicht den einzelnen Worten, wie den grösseren Sätzen durch die Rhythmik und Accentuation auch geistig ihr Recht wird. Der Sänger hat überdies im Rezitativ ganz allein die Verantwortlichkeit für eine schlechte Betonung, denn da Tempo, wie Rhythmus ganz in seine Hände gelegt sind, so kann und muss er selbst etwaige Nachlässigkeiten in der Notirung von Seiten des Komponisten oder falsche Accente, die durch die Schuld des Uebersetzers in den Text gekommen sind, verbessern, indem er einfach der-

*) *Garcia* bemerkt: „*Les valeurs des notes et celles de pauses n'étant souvent déterminées que par le besoin de diviser régulièrement la mesure, elles ne sont, à vrai dire, qu'un indice du mouvement, que doit avoir la pensée. Le mouvement véritable sortira du sens des vers et de celui des phrases musicales!*“

jenigen Note eine längere Dauer zutheilt, deren Textsilbe hervortreten muss. Im folgenden Beispiel




hat der Komponist die ungefähre Geltung der einzelnen Noten vorgezeichnet, wie bei A. In jedem Falle wird aber die deklamatorische Betonung hier auf das Wort „hell" fallen müssen und nicht auf die Interjektion „*O*", welcher *Weber* die grösste Dauer zugetheilt hat, beschränkt bleiben. Es geht dies aus dem Sinn des ganzen Satzes, namentlich auch aus den nachfolgenden Worten „mit wie reinem Glanz sie glühn" zur Genüge hervor. Da also offenbar die den Sternen zugetheilten Epitheta die Hauptbetonung verlangen, so wird der Sänger ungefähr die von uns bei B. angegebene rhythmische Eintheilung der Noten einhalten können.

Wenden wir uns nun zu den Freiheiten, die der Künstler sich in Bezug auf die rezitativische Melodie — wenn wir der oft kurz abgebrochenen Tonfolge diesen Namen geben dürfen — nehmen kann, so wäre zuerst wieder der Satzabschlüsse mit zwei auf gleicher Höhe befindlichen Noten zu gedenken, die wir schon im *Recitativo secco* zur Sprache brachten. Wenn man dort, bei der grossen Schnelligkeit der Ausführung des gesprochenen Rezitatives, es vielleicht noch ertragen könnte, den Sänger die Schlussnoten unverändert singen zu hören, so müsste dies im *Recitativo obbligato* als einer der grössten Verstösse gegen die Deklamation erscheinen und geradezu beleidigend auf ein für den Wohllaut der Sprache gebildetes Ohr wirken. Man versuche einmal unbefangen die folgende Stelle des Rezitatives der Donna Anna mit den gleichen Schlussnoten zu singen und frage sich, ob nicht die ganze dramatische Wirkung des Vortrages dadurch völlig aufgehoben würde?

*Mozart.*




Wir fühlen, es muss den beiden Noten eine verschiedene Tonhöhe gegeben werden, um die entsetzliche Leere und Monotonie der Satzabschlüsse zu vermeiden, — und die Gesetze des rezitativischen Vortrages verlangten auch von jeher eine solche Aenderung vom Sänger. In derselben Voraussetzung notirten die Komponisten in der Regel einfach zwei gleiche Schlusstöne und überliessen es dem Sänger, durch Umstellung derselben der Sprache und Deklamation zu ihrem Rechte zu verhelfen. Die gewöhnlichste und allgemeinste Abhülfe war nun die, die erste der beiden Noten zur *Appoggiatura* der zweiten zu machen, indem man sie einen ganzen oder halben Ton über, auch wohl einen halben Ton unter die zweite stellte. Diese Art der Behandlung ist noch jetzt die allgemein übliche, obwohl (wie wir weiter unten zeigen werden) noch andere Wege eingeschlagen werden können. Ob der Sänger in den einzelnen Fällen die *Appoggiatura* von oben oder die von unten wählt, steht ganz in seinem Ermessen; die letztere ist die seltenere, aber oft von grosser Wirkung. Sie giebt dem Abschlusse eine besondere Emphase, ein bedeutsames Pathos, was aber natürlich nicht überall am Platze ist. Es wäre eben deshalb sehr zu wünschen, dass alle Komponisten (wie es *Beethoven*, *Mozart* und *Weber* in vielen Fällen, *Spohr* u. A. immer gethan haben) die Vorschläge selbst in Noten hinschrieben und so dem Sänger diejenige Deklamation zur Pflicht machten, die sie für die angemessenste erachten*).

---

*) Wir können *Häser*, der entgegengesetzter Meinung ist und behauptet, diese Schreibart würde einen lächerlichen und konfusen Anblick gewähren — durchaus nicht beipflichten. Wenn die Ausführung nicht konfuse lautet, mag man sich die Schreibart wohl gefallen lassen!

Geben wir hier wenigstens noch einige Winke in Betreff der Einführung des Vorschlages:

1) Die *Appoggiatura* hat sowohl in stufenweiser als in sprungweiser Tonfolge ihre Berechtigung, und kann auch in beiden Fällen unter oder über der zweiten Note stehen; z. B.

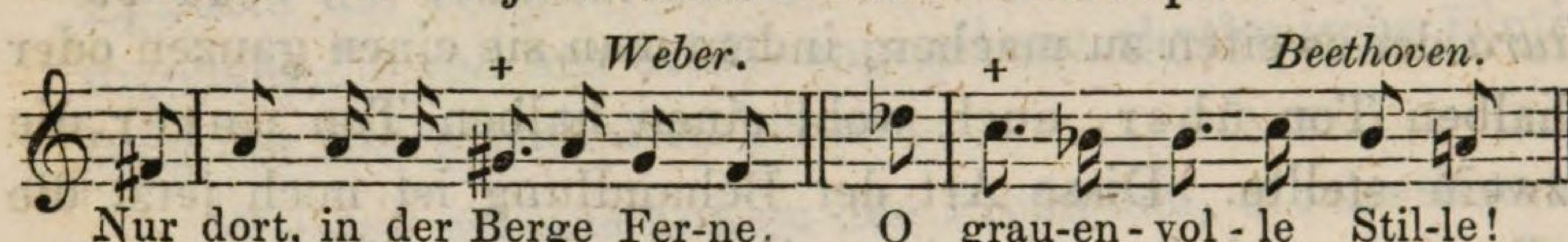



2) Die *Appoggiatur* kann auch inmitten eines Satzgliedes recht wohl angebracht werden und zwar namentlich:

a. zwischen mehreren, auf gleicher Tonstufe stehenden Noten,

b. zwischen absteigenden Terzenintervallen.

Geben wir für jeden dieser Fälle ein Beispiel:




Die von uns mit einem † angedeuteten Noten setzten wir an die Stelle der vom Komponisten auf gleicher Tonhöhe mit der vorausgegangenen Note gelassenen Töne (im ersten Beispiele *a*, im zweiten *des*). Wir sind in dieser Aenderung, wodurch eine bedeutsamere Accentuation in die Melodie kommt, dem Verfahren unserer besten Meister gefolgt, aus denen wir zahlreiche Belege derartiger rezitativischer Tonfolgen geben könnten. — Vorübergehend sei hier noch bemerkt, dass auch aufsteigende Terzenintervalle gewöhnlich im Rezitative durch die dazwischen liegende Sekunde ausgefüllt werden; z. B.

singt man: 

statt: ;


wodurch die Melodie mehr Fluss erhält; doch ist hierbei allerdings von keiner *Appoggiatur* die Rede.

3) Wenn die rezitativische Phrase, deren Schluss eine *Appoggiatura* erhält, ohne Begleitung ist, so kann eben deshalb natürlich keine Dissonanz entstehen; ist aber den letzten Tönen eine Schlussharmonie beigegeben, oder tritt auf ihnen die Begleitung mit einem instrumentalen Zwischensatze ein, so muss die Begleitung immer erst nach dem Gesange einfallen, damit nicht zwei ganz widerstreitende Töne zu gleicher Zeit erklingen. Z. B.




Im zweiten Takte dieses Beispieles ist der übermässige Sextakkord der Begleitung schon dem ersten Viertel zugetheilt; wir haben durch eine Pause angedeutet, dass die Instrumentalbegleitung erst nach dem Sänger einfallen soll, während dieser natürlich wieder mit dem Einsatz des hohen *e* warten wird, bis die ein *es* enthaltende Harmonie verklungen ist. Auch mit der Unisonostelle des Accompagnements im dritten Takte wird der Dirigent erst nach dem Abschluss des Rezitatives anfangen, obschon in der Partitur die Instrumente mit dem vollen Takte beginnen. —

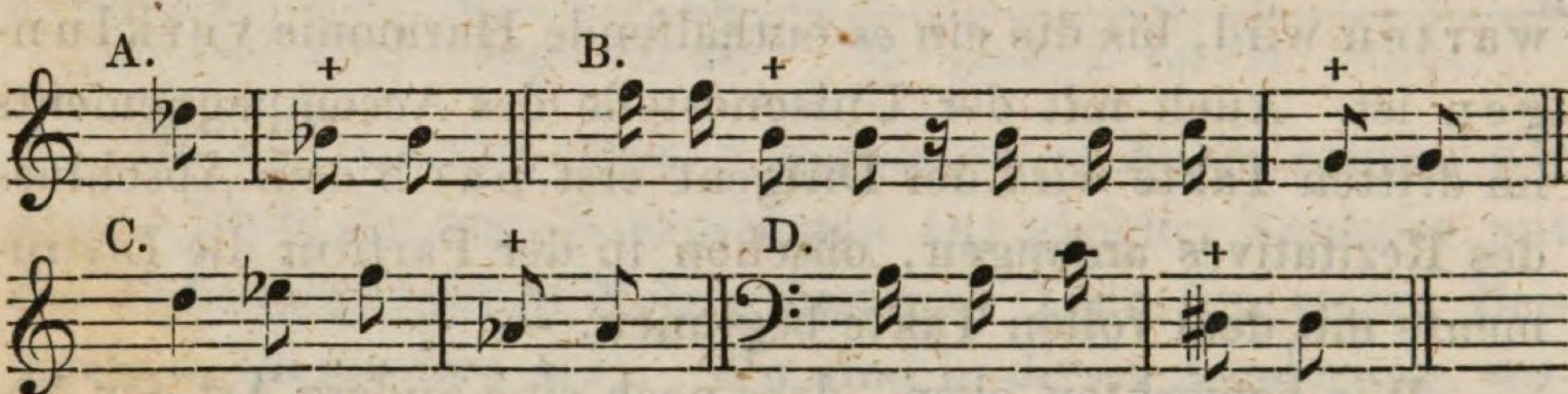
Wir bemerkten oben, dass noch eine andere Art der Abhülfe bei den gleichen Schlussnoten im Rezitative möglich sei; zu dieser wollen wir uns jetzt wenden.

Die erste Note kann nämlich nicht allein eine Sekunde, nein auch eine Terz, Quarte und Quinte, ja Sexte und Septime über der zweiten Note stehen und so gewissermaassen eine sprungweise Appoggiatur bilden, doch ist dabei zu beachten, dass dies nur dann geschehen kann, wenn der den Schlussnoten vorausgehende Ton der Melodie schon dasselbe sinkende Intervall mit diesen bildet, so dass also die *Appoggiatura* auf gleicher Tonhöhe vorbereitet ist. Die besten Komponisten geben uns zahlreiche Beispiele solcher Abschlüsse, die wir füglich als Norm eigener Beendigungen

der rezitativischen Satzglieder benutzen und da nachahmen können, wo uns ähnliche Fälle begegnen. Betrachten wir einmal die folgenden Beispiele:




so finden wir bei A., B. und C. (sämmtlich dem *Titus* von *Mozart* entnommen) rezitativische Abschlüsse, in denen die erste Note bei A. eine Terz, bei B. erst eine Quinte, dann eine Quarte, bei C. eine Sexte über der zweiten Note als *Appoggiatura* steht. In dem Beispiele D. erscheint die Septime als Vorschlagsnote. Man muss, um ein Bild dieser Betonungsweise zu bekommen, sich natürlich die Schlüsse geschrieben denken, wie folgt:




und man wird sogleich ersehen, in welchen Fällen man sich eine ähnliche Aenderung erlauben darf.

Zuweilen, wie wohl seltener, mag auch die zweite Schlussnote eine Aenderung erleiden, während die erste auf ihrem Platze bleibt. So kann bei höherer Tonlage die zweite Note in die tiefere Oktave der oberen fallen, auch wohl ein anderes Intervall des zu Grunde liegenden Akkordes einnehmen, z. B.



Der Schlussfall bei *a* wäre der gewöhnliche, bei *b* lassen wir die erste Schlussnote unverändert, und führen die zweite in die untere Oktave, bei *c* in die Quinte, bei *d* in die Terz des *B-dur* Dreiklanges hinab. Noch behutsamer muss man mit der Verlegung der zweiten Note nach oben sein, die manchmal von hübscher Wirkung sein kann, immer aber der Melodie etwas Fragendes giebt, z. B.




Der Abschluss auf dem Worte *provo* könnte hier entweder erfolgen, indem wir einfach an die Stelle des ersten *e* ein *f* als *Appoggiatur* setzten. Ausdrucksvoller und der Frage entsprechender möchten die Schlüsse bei *a* und *b* lauten, wo die zweite Note (bei *a* allerdings nur scheinbar, wegen des Hinunterlegens der ersten Note nach *cis*) emporsteigt.

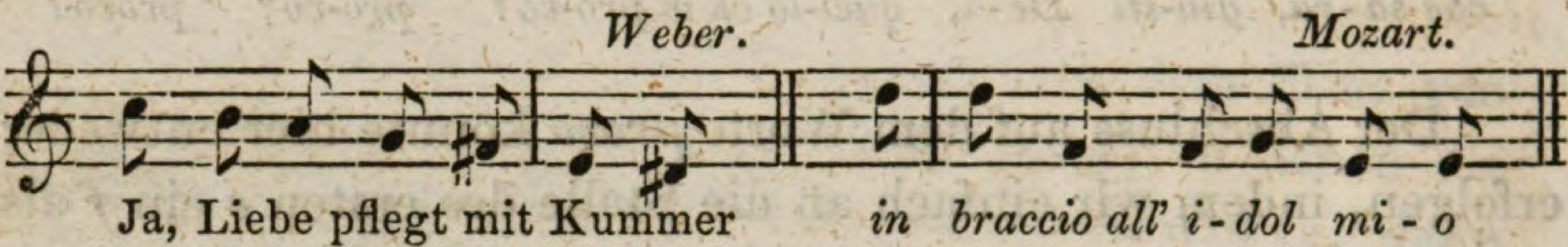
Die sämmtlichen, oben verzeichneten *Appoggiaturen* von mehr als einer Sekunde Entfernung kann man einmal deswegen anwenden, um einigen Wechsel in die Deklamation der Schlussfälle zu bringen, sodann, um mancher zu herben Dissonanz aus dem Wege zu gehen — und endlich am Schlusse des ganzen Rezitatives. Hier pflegt man übrigens auch oftmals die beiden gleichen Noten unverändert zu lassen und nur durch einen Nach- oder Doppelschlag zu verbinden. Z. B.:



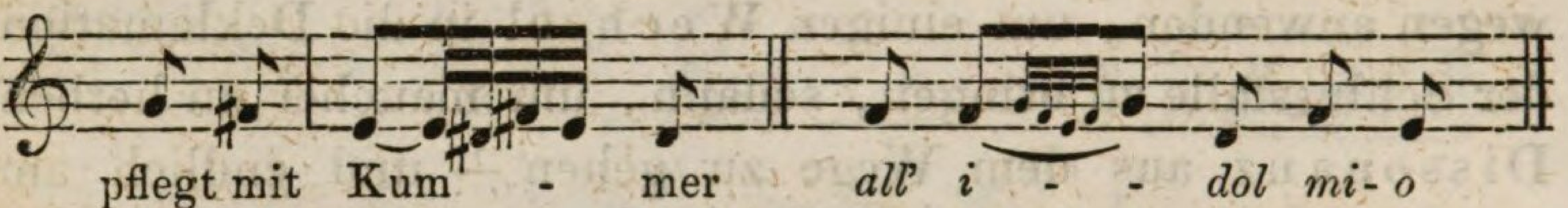

Dies führt uns zugleich auf die freien Verzierungen, die sich der Sänger im rezitativischen Vortrage erlauben darf. Es lässt sich hierüber folgende allgemeine Regel aufstellen:

In den Werken unserer deutschen Meister sind — namentlich in den dramatisch bestimmter gezeichneten *Recitativi obbligati* eigentlich gar keine Aenderungen und

Verzierungen erlaubt (höchstens mit Ausnahme der Umsetzung einzelner Töne und Hinzuthat einiger Vor-, Nach- und Doppelschläge) — in den leichter skizzirten Rezitativen und im *Canto di grazia* mag man sich schon mehr Freiheiten erlauben; in der italienischen Musik aber, und da wieder besonders in den der Bravourarie vorausgehenden Rezitativen, wird sich der freien Ausschmückung von Seiten des Sängers das weiteste Feld eröffnen*). — Geben wir auch hier noch einige Beispiele. In den folgenden beiden Rezitativen:




mag man sich recht wohl die Einflechtung eines Doppelschlages gestatten, der nur im ersten Beispiele langsam und ohne jede Spur von Bravour, im zweiten aber schwungvoll und mit innigem Ausdrucke ausgeführt werden müsste. Schreiben wir die *Gruppetti* hier in Noten nieder:




Im zweiten Beispiele haben wir uns auch die Freiheit genommen, die Melodienote *d* hinzuzusetzen. — So wird gegen die chromatische Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Töne (die vorher schon in ihrer natürlichen Tonhöhe vorausgegangen sind) nichts einzuwenden sein, wenn dadurch ein innigerer Ausdruck erzielt wird. Z. B.:

---

*) Immerhin mag auch hier des Guten nicht zu viel gethan werden! *M. Perrino* bemerkt in Bezug auf die Hinzuthat eigener *Ornamenti:* „*Baderà però il cantante ad usarne quanto bisogna, acciò non inciampi nel ridicolo o di molto sgargarizzare, o di soverchiamente cadere in abbandono, non dimenticando la nota massima, che gli eccessi sono sempre viziosi e come tali non possono certamente essere applauditi!*“

*Mozart.*




In dem Rezitativ der italienischen Arie ist sowohl jede ausdrucksvolle Umgestaltung der Melodie zulässig, als auch die Hinzuthat aller Arten von Verzierungen und Passagen, wofür namentlich der Schluss des Rezitatives den geeignetsten Anlass bietet, dem in der Regel eine grössere Kadenz zugetheilt wird. Geben wir auch hierfür schliesslich noch ein Beispiel:

*Donizetti.*




Wir setzen an die Stelle dieser einfach angedeuteten Tonfolge, an welche sich die bekannte Bravourpolacca: „*Oh luce di quest' anima*!" anschliesst, die folgende verzierte Melodie:




Die Opern *Rossini's* u. A. bieten in dieser Hinsicht dem Sänger die reichste Auswahl von gesang- und effektreichen Verzierungen und Schlusskadenzen der Rezitative dar.

Wir haben schliesslich noch zu bemerken, dass der Sänger beim Anfange eines rezitativischen Satzes wohl daran thun wird, sich n i c h t z u ü b e r e i l e n und den Schlussakkord erst v e r k l i n g e n zu lassen, um einerseits vom Zuhörer (namentlich in sehr grossen Räumen) deutlich gehört und verstanden

zu werden, anderseits überhaupt ein ungehöriges *Precipitando* zu vermeiden.

Das wäre so ziemlich Alles, was sich über die technische Seite des rezitativischen Vortrages sagen liesse; der Geist muss nun aber den todten Klang lebendig machen und dem Sänger für die im dramatischen Rezitative in wechselnder Folge auftretenden und geschilderten Affekte stets die richtige Klangfarbe und den wahrsten und ergreifendsten Ausdruck eingeben. Namentlich hat auch die Sprache des Athems im Rezitative ihre eigentlichste Sphäre. Alle Stufen der Athemthätigkeit vom ruhig und sanft dahinfliessenden Hauche bis zum stürmisch erregten Athem der mächtig wogenden Brust, ja bis zum zitternden und schluchzenden Ausstossen der Luft — müssen dem dramatischen Ausdrucke im Rezitative dienstbar werden; hier tritt die psychische Bedeutung des Athems in das hellste Licht. Ihm fällt ausserdem das sinngemässe Unterbrechen und Absetzen in den Tonreihen, gleichsam die geistige Interpunktion zu, die, wenn irgend wo, im Rezitative dringend Noth thut. Jeder Punkt, jedes Komma, jedes Kolon, jedes Frage- oder Ausrufungszeichen, jeder Gedankenstrich findet in der Athem- und Tonsprache seinen Ausdruck. Der Vortrag des Rezitatives, insbesondere des *Recitativo obbligato*, ist ebenso sehr der Stolz des echten Künstlers, als die Achillesferse vieler, im Uebrigen nicht ungeschulter, aber geistloser Sänger. *Nina d'Aubigny* hat nur zu Recht, wenn sie sagt: „Das Rezitativ ist nicht schwer durch das, was auf dem Liniensysteme geschrieben steht, sondern durch das, was der Sänger hinzuthun soll! Es giebt nur eine Art, das Rezitativ gut vorzutragen und jede andere zeigt sehr bald, wess' Geistes Kind sich auf dieses Gebiet wagt!"

Ehe wir zur Besprechung der Arie fortgehen, muss hier noch gesagt werden, dass das *Recitativo obbligato* öfters sehr wirksam plötzlich einer taktlichen Melodie auf kürzere oder längere Zeit Platz macht, der man dann den Namen *Arioso* zutheilt. Diese Benennung (oder auch blos das Wort *a tempo*) wird in solchen Fällen vom Komponisten vorgeschrieben;

mitunter wohl auch fortgelassen und nur durch ein der Begleitung beigeschriebenes *Andante* oder *Allegretto* u. s. w. dem Sänger angedeutet, dass die Gesangsmelodie jetzt im Takte zu singen sei. Solches *Arioso* gewinnt dann Bedeutung, wenn irgend eine Stimmung oder Empfindung Dauer verlangt, d. h. so bestimmt ausgesprochen und ausgebildet erscheint, dass sich eben Takt und Melodie nothwendig machen*). Wir erinnern hier nur an die *Arioso*-Sätze zwischen dem Rezitative von *Beethoven's* wunderherrlicher Arie „*Ah perfido, spergiuro!*" und an *Spohr's* grosse Szene für *Bass* aus *Pietro Abano*: „Sie schläft" etc. —

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der eigentlichen

## Arie,

die nicht blos die Aufgabe hat, die allgemeine Seelenstimmung, die sich in den Textworten ausspricht, wiederzugeben, wie dies im Liede (vgl. S. 525) geschehen musste, sondern die lyrische Stimmung einer bestimmten Persönlichkeit in den Mund legt, und so individualisirend und charakterisirend auftritt. Die Arie hatte früher eine genau vorgeschriebene Form, an der mehr als ein Iahrhundert lang streng festgehalten wurde. Sie begann mit einem Ritornell oder Vorspiele, das in der Regel den Anfang der Gesangsmelodie schon im Voraus zu Gehör brachte, daran reihte sich der erste, gewöhnlich in langsamem Tempo (*Largo*, *Adagio* oder *Andante*) gehaltene Theil, der mit öfterer Wiederholung der Textworte und der Hauptmelodie nach verschiedenen Seiten hin modulatorisch erweitert und durchgearbeitet wurde; den Beschluss machte ein zweiter, in schnellerer Bewegung (*Allegretto*, *Allegro* oder *Presto*) geschriebener Theil, der zumeist irgend

---

*) „Von der allgemeinen musikalischen Stimmung, die bei jedem Rezitative vorausgesetzt wird, bis zu einer bestimmteren und musikalische Gestalt fordernden Stimmung, ist oft nur ein kleiner Schritt!" — *Marx.*

einen, aus dem Gefühlsleben des ruhigeren Tempo gereiften Entschluss der That zu schildern hatte, und eben deswegen in lebhafterem Tempo auftrat. So machte im ersten Theile der getragene Gesang (*canto spianato e patetico*), im zweiten der Bravourgesang (*canto d'agilità e di bravura*) seine Rechte geltend. Die neueren Italiener nannten den ersten Theil wohl auch das *Cantabile* und den zweiten, schnelleren die *Cabaletta.* Allmälig kam man jedoch von dieser Monotonie und stereotypen Schablone des Arienkomponirens ab, und modifizirte*) die

*) Eine Modifikation und reiche Mannichfaltigkeit der Form ist allerdings sehr nothwendig, die Form selbst muss aber bestehen! Man ist in neuester Zeit bemüht, die Vokalformen der Oper umzustossen und will namentlich nichts mehr von Arien, Duetten u. s. w. in bestimmter musikalischer Form wissen, weil dadurch die Wahrheit des Drama beeinträchtigt würde. So viel Grund man aber auch hat, dem alten Opernunsinn den Krieg zu erklären, in welchem Arie auf Arie folgte, damit die Sänger ihre Künste zeigen konnten, so sollte man doch nicht das Kind mit dem Bade ausschütten. Eine Arie wird allemal da am Platze sein, wo nach den rezitativischen Monologen, die die verschiedenen wechselnden Affekte und sich bekämpfenden Empfindungen geschildert haben, eine Stimmung, ein Zustand der Seele die Oberhand gewonnen hat: — dieser einen und individuellen Empfindung wird die Arie eben ihren Ausdruck leihen. „*On objecte*", sagt *de la Harpe*, „*qu'il n'est pas naturel de chanter un air dans une situation passionnée, que c'est un moyen d'arrêter la scène et de nuir à l'effet. Je trouve ces objections absolument illusoires. D'abord, dès qu'on admet le chant, il faut l'admettre le plus beau possible, et il n'est pas plus naturel de chanter mal, que de chanter bien. Tous les arts sont fondées sur des conventions, sur des données.* (Aehnlich *Goethe:* „Die Oper macht freilich eine kleine Welt für sich aus, in der Alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eigenen Gesetzen beurtheilt, nach ihren eigenen Eigenschaften gefühlt sein will".) *Quand je viens à l'opéra je n'ignore pas, qu' Alceste ne faisait ses adieux à Admete en chantant un air; mais comme Alceste est sur le théâtre pour chanter, si je retrouve sa douleur et son amour dans un air bien melodieux, je jouirai de son chant, en m'interessant à son infortune.*"

Es giebt eben ohne Form keine Schönheit, und so wird wohl ein durchweg rezitativischer — wenn gleich begleiteter — Gesang für die Oper nun und nimmermehr ausreichen. Dass schon die Alten die Lächerlichkeiten gewisser Gebräuche der Oper gekannt und gegeisselt haben, beweisen *Tosi's* Worte: „*La gran moda vuol che l'eroe pianga e crepi cantando presto e allegramente!*" Noch mehr, die oftmalige Wiederholung derselben Textworte, gegen welche in neuester Zeit so sehr ge-

Form wesentlich nach dem Inhalte und der Eigenthümlichkeit der darzustellenden Gefühle und Situationen. *Gluck* war eigentlich der Erste, der hier wesentlich als Reformator auftrat, während *Mozart* sich noch oft den Anforderungen des Modegeschmackes und den Prätensionen der Sänger und Sängerinnen fügen und ihnen zu Liebe eine ganze Reihe von (allerdings musikalisch vortrefflichen, aber durchaus nicht in den Rahmen der Bühne gehörigen) Bravourarien schreiben musste, die ganz in der üblichen Form gehalten waren.

Nunmehr traten verschiedene neue Arten und Formen der Arie auf. Zuerst die *Kavatine*, die nur einen, im Charakter des Liedes angelegten Theil enthielt und in der Regel sanfteren und leidenschaftsloseren Gefühlen ihren Ausdruck lieh. Neuerdings hat (seit *Weber* und *Rossini*) das Wort *Kavatine* einen viel weiteren Sinn erhalten und man benennt eigentlich jede aus einem (langsamen) Theile bestehende Arie mit diesem Namen. Etwas Aehnliches wurde unter *Arietta* verstanden, während das *Arioso* (was fälschlich auch im Sinne einer kleinen Arie gebraucht wird) stets diejenigen taktlichen Melodien bezeichnet, die inmitten des *Recitativo obbligato* plötzlich eintreten und in der Regel sehr bald wieder dem nur für kurze Zeit aufgehobenen Rezitative Platz machen, oder es auch wohl abschliessen *). Im *Arioso* werden auch die Textworte nicht — oder doch nur sehr selten — wiederholt. — Auch die Form des *Rondo* nahmen die Arien öfters an, wobei der Hauptsatz nach Unterbrechungen und Abschweifungen in

---

kämpft wird — wurde gleichfalls schon um das Jahr 1742 von *Tosi* gerügt, indem er sagt: „*Chi primo introdusse l'uso di ripigliare le Arie da Capo tolse una gran forza alle parole!*" Es ist eben — wie *Gutzkow* seinen *Ben-Akiba* sagen lässt, „Alles schon dagewesen!" —

*) Man scheint früher auch das Wort *Kavatine* als gleichbedeutend mit *Arioso* gebraucht zu haben. *O. Jahn* sagt in seiner vortrefflichen Biographie *Mozart's*: „Man nannte die durch wirkliche Gesangsmelodie aus dem Rezitativ hervorgehobenen Stellen *Cavata* oder *Cavatina*. Dann wurde daraus eine kleinere Form der Arie, welche in einer einfach fortgeführten Melodie die lyrische Stimmung ausdrückte, ohne zweiten Theil, ohne Wiederholung, ohne Bravourpassagen und ohne weitere Ausführung."

modulatorischen Seitensätzen noch einmal in Text und Melodie (öfters auch mehrmals) wiederkehrt und gleichsam als *Refrain* erscheint. — Wir können füglich hier auch die *Preghiera* und *Romanze* aufführen und mit unter die Rubrik der Arie fassen. Die Erstere hat meist die Anlage der *Kavatine* und bringt eben nur den Inhalt des Gebetes zu Gott zur Darstellung, wodurch sie eine ganz spezielle Bedeutung erhält. Die Romanze schildert gleichfalls in kurzer Arien-, oder besser Liedform irgend eine Begebenheit — ein Ereigniss, das die Hörer zur Theilnahme und Rührung, auch wohl zur Furcht und zum Grauen stimmen soll.

Wie nun eine Arie, Kavatine, Romanze u. s. w. vorzutragen sei, das wird nicht allein von ihrem Inhalte im Einzelnen *), sondern — wenn sie ein Theil eines grösseren Ganzen, z. B. der Oper ist — von ihrer Stellung zum Gesammtwerke abhängen. Die Berücksichtigung des Styles, wo ein solcher bestimmt ausgeprägt ist, haben wir unsern Sängern schon zur angelegentlichsten Pflicht gemacht, aber auch das *Tempo* verdient beachtet zu werden, da es oft einen sehr wichtigen Fingerzeig für die Absichten des Komponisten und den Charakter der ganzen Arie abgiebt **). Ein *Adagio* oder gar *Largo* weiset von vornherein auf eine gedehnte, pathetische und breit anzulegende Ausführung hin; die Künste des Tonschwellens, der Nüancirung, des Portamento,

---

*) „*Lo studio più necessario e molto più difficile d'ogn'altro per cantare perfettamente le Arie è quello di cercare il facile e di ritrovarlo nella bellezza del pensiero!*“ *Tosi.*

**) Selbst die Geltung der Noten und ihre Schreibweise ist zuweilen sehr bedeutsam! So sagt *Marx*: „Man ist übereingekommen, die grössere Notengeltung als Zeichen für den grösseren oder grossartigeren Inhalt, die kleinere Notengattung als Zeichen des kleineren oder leichteren Inhaltes und Charakters gelten zu lassen. Man wird also hochernste und würdige Sätze eher im $^4/_2$-, $^3/_2$-, $^2/_2$-Takte, flüchtige, leichtfertige eher im $^4/_8$-, $^3/_8$- oder $^2/_8$ Takte setzen und nun erst das Tempo nach der Notengattung bestimmen.“ Der zitirte Autor fügt allerdings gleich darauf hinzu, dass man — namentlich bei älteren Kirchenkomponisten — auch zahlreiche Abweichungen von dieser Gewohnheit finde.

eine musterhafte Intonation und Aussprache werden hier mit der Tiefe der Empfindung Hand in Hand gehen müssen, um der getragenen Kantilene zu ihrer Wirkung zu verhelfen*). Verzierungen sind nur sehr spärlich und namentlich in der im *Adagio* gehaltenen *Preghiera* (wenn wir vielleicht die *Appoggiatura* und den *Gruppetto legato* ausnehmen) durchaus nicht zulässig! — Das *Andante* nimmt eine mittlere Stellung ein; es leiht zwar bewegteren Gefühlen seinen Ausdruck, erhebt sich jedoch niemals zur Leidenschaftlichkeit des *Agitato*. Lieblichkeit, Anmuth, Grazie würden hier die Hauptelemente des Vortrages ausmachen, und eben deshalb ist im *Andante* der geeignete Boden für die Fiorituren und Manieren des Gesanges (vgl. S. 153), für den *Canto fiorito e di maniera*. Zum *Allegro* und *Agitato* ist Kraft, Feuer und Kühnheit des Vortrages unbedingt nöthig, die sich im Letzteren bis zur höchsten Affektserregung und Leidenschaftlichkeit steigert. Etwaige Verzierungen müssten hier kraftvoll und markig ausgeführt werden, so dass ein Doppelschlag oder Triller überhaupt sehr wesent-

---

*) Dass die alten Meister den grössten Werth auf die Kunstmittel des getragenen Gesanges legten, beweisen die Worte der *Celoni*: „*Una spianata di voce ben fatta, fa onore al discepolo ed al maestro, dimostrando tosto abbastanza l'ottima scuola*", und die ähnlichen *Tosi's*: „*L'amoroso Patetico è la delizia più cara dell' udito, la passione più dolce dell' anima e la base più forte dell' armonia.*" Derselbe Autor fügt dann in Bezug auf die Leistungen früherer grosser Sänger hinzu, die im getragenen Gesange excellirten: „*Non era possibile che al moto violento degli affetti l'umanità negasse la tenerezza e le lagrime*" und schliesst mit einer Frage, die wir füglich an die Sänger unserer Tage richten könnten: „*V'è forse in oggi chi faccia intenerire e piangere?*" — Sollten sich aber die ungeschulten Sänger der Neuzeit damit trösten, dass es schon zu *Tosi's* Zeiten mit dem Gesange schlecht bestellt gewesen sei, so müssen wir ihnen entgegenhalten, dass der zitirte Autor mit seinen Worten gegen die Sucht der Komponisten und Sänger eifert, jedes Stück mit Passagen, Trillerketten und Fiorituren aller Art auszuschmücken und zu überladen, und dass er deshalb den *canto spianato* in Schutz nimmt. Jedenfalls würde *Tosi* nicht Veranlassung finden, die meisten unserer modernen Sänger ihrer fabelhaften Kehlfertigkeit und reichen Erfindungsgabe im Einwerfen brillanter Rouladen, Arpeggien, Triller u. dgl. mehr zu tadeln nd zur Einfachhei tanzuhalten!

lich zu modifiziren sein wird, je nachdem er im *Allegro, Andante* oder *Adagio* seinen Platz findet. Nicht blos der Vortrag im Allgemeinen, nein auch die Vortragsmittel und Manieren stehen unter dem Einflusse des gewählten Tempo. So hat im *Largo* mehr der *Gruppetto legato*, im *Andante* der *Gruppetto slanciato* seine Anwendung, dem *Andante* und *Allegretto* gehört der *trillo di grazia*, dem *Allegro* der *trillo di forza e di bravura* an. In der Bravourarie ist aber gerade das *Allegro* der Tummelplatz für alle übermüthigsten Einfälle und reichsten Zuthaten des virtuosen Gesangskünstlers*). —

Die Arie der *Opera buffa* bietet weniger der Vokalisation, als der Sprachfertigkeit ein weites Terrain; hier ist die Geschicklichkeit im *Parlando* des syllabischen Gesanges von der höchsten Wichtigkeit, da oft ganze Reihen von Takten hindurch jedem Achtel oder gar Sechszehntel des Taktes eine besondere Textsilbe untergelegt ist. Der Sänger muss in solchen Fällen die guten Takttheile und Glieder, und mit ihnen die wichtigsten und bedeutsamsten Worte und Silben gesangreich und mit sehr bestimmter Intonation, etwas accentuirt ansingen, während die unbetonteren Worte und Töne leicht, mit sehr kleinem Athem und scharfer Artikulation der Konsonanten anzuschliessen sind, um vollkommen verständlich zu werden.

In neuester Zeit ist übrigens der syllabische Gesang bedauerlicher Weise auch auf die Arien der *Opera seria* ausgedehnt worden; es ist ein deklamatorisch rezitirender

---

*) Es sollte eben deshalb ein Jeder, der keine reiche Phantasie (*la mente provvida d'abbellimenti improvisi*) im Hinzuthun und mannichfachen Verändern der Koloraturen besitzt, vom Vortrage der eigentlichen Bravourarie ablassen, weil die Komponisten meist nur den ungefähren Entwurf solcher Arien geben (vgl. S. 198) und die Ausschmückung dem Sänger überlassen. Es giebt aber nichts Langweiligeres, als in jeder Arie denselben Passagen, Läufen, Fiorituren, Volaten und Kadenzen zu begegnen, so dass ein Musikstück dem andern völlig gleich gemacht wird. „*Quando i Vocalisti* — bemerkt der eben zitirte Theoretiker — *in un giorno solo espongono al pubblico tutto ciò che hanno in bottega, sono vicini a far Banco rotto.*“

Styl (*canto declamato*) an die Stelle des schönen Kantilenengesanges getreten, der, so dramatisch wirksam *) er sich auch erweisen mag, doch auch seinen Antheil an dem zunehmenden Verfalle klassischer Gesangskunst hat, oder vielmehr ein Resultat unserer gesangsarmen Zeit ist. Das Rezitativ ist und wird immer der Boden für dramatische Deklamation bleiben, der Arie lasse man ihren melodischen Gesang, der (wie *Mozart* zur Genüge bewiesen hat) gleichwohl vollkommen charakteristisch gezeichnet sein kann. Nur die Ungeschicklichkeit und notorische Unfähigkeit des grössten Theiles unserer heutigen Sänger, sich im getragenen Gesange, in der eigentlichen Kantilene zu bewegen, und durch die Schönheit lang ausgehaltener, wachsender und verhallender, innig durch *Legato* und *Portamento* verknüpfter Töne u. dgl. m. zu wirken, hat zu dem markirten und karrikirt accentuirten Style eines *Verdi* u. A. führen können, der sich selbst bis auf die Kadenzen ausdehnt (vgl. S. 491) und auch dort jeder Note eine Silbe zutheilt — weil die Geschicklichkeit im kolorirten Gesange, die eigentliche Virtuosität und Kehlfertigkeit der modernen Sänger gerade eben so gross ist, als ihre Kunst im getragenen Gesange! —

Den Arien, welche besonders einen leidenschaftlichen Sturm der Gefühle schildern und von grösserer Anlage der Form sind, pflegt gewöhnlich ein Rezitativ vorauszugehen und man nennt dieses Ganze dann: Szene und Arie.

Es bleiben uns noch wenige Worte über die

---

*) *Garcia* hält im Allgemeinen den dramatisch-deklamatorischen Styl der Oper für verderblich für den Sänger. „*Pour exceller dans le style dramatique* — sagt er — *il faut une âme de feu, une puissance gigantesque: l'acteur doit constamment dominer le chanteur. Mais on aura soin de n'aborder ce genre qu'avec modération et reserve, car il épuise promptement les ressources de la voix! Le chanteur dont la constitution est consolidée, mais qui, par un long exercice de son art, a perdu la fraîcheur, la jeunesse et la flexibilité de la voix, doit seul l'adopter!*“

**Duette, Terzette und Ensemblestücke**

zu sagen übrig, während die Fugen, die Chöre u. s. w. nicht in den Bereich des Sologesanges gehören und deshalb hier nicht zur Besprechung gelangen. In den Duetten u. s. w. ist es natürlich der Dialog zweier oder mehrerer Personen, der seinen Ausdruck in Tönen finden soll. Die Stimmen stehen sich dabei, theils in verschiedener Empfindung gegenüber, theils sind die Personen, aus deren Munde der musikalische Dialog erschallt, von einer gleichen Stimmung beseelt. Hiernach hat sich auch der Vortrag zu richten. Sind z. B. in einem Duette beide Stimmen homophon behandelt, so dass die eine eigentlich nur die Begleiterin der andern macht und mit dieser vielleicht gleichzeitig dieselben Textworte ausspricht, nun so muss auch die gleiche Auffassung, ein gleichzeitiges Athemholen, Accentuiren, Nüanciren u. s. w. vorher zusammen verabredet werden, um die Einheit nicht auf's Empfindlichste zu verletzen. Singt die einzelne Stimme allein, so hat der Sänger die Freiheit des Vortrages für sich, bekämpfen sich im *Ensemble* die Stimmen und treten sich einander gegenüber, so hat jede ihren eigenthümlichen Ausdruck festzuhalten, und der Kontrast der Empfindungen und Affekte wird dann gerade zur beabsichtigten Wirkung führen. In Bezug auf die freien Verzierungen in mehrstimmigen Gesangsstücken versteht es sich von selbst, dass solche sowohl dann verabredet sein müssen, wenn sie in beiden (oder mehreren) Stimmen gleichzeitig ausgeführt werden sollen, als auch dann, wenn der Einzelne eine — später von den andern Stimmen wiederholte — Melodie auszuschmücken beabsichtigt, damit der nachfolgende Sänger in ähnlicher oder entsprechender Weise melodisch antworten kann. Verlangt es der Sinn einer Szene, oder die Vorschrift des Komponisten, dass eine Stimme mehr hervortreten muss, so haben sich die andern Stimmen künstlerisch unterzuordnen, wie überhaupt dem wahren Künstler immer das Kunstwerk und sein Gelingen über die Befriedigung persönlicher Eitelkeit gehen wird.

Wir schliessen unsere Vortragslehre mit der Bemerkung ab, dass im *Ensemble*, wie im Sologesange jeder einzelne Moment dem Sänger bei der öffentlichen Aufführung technisch und seelisch fertig vor dem Geiste schweben muss, wenn der Gesang auf künstlerische Vollkommenheit Anspruch machen will. Die subjektive und individuelle Durchdringung des Stoffes muss vorausgegangen sein, die Ueberzeugung des Rechten feststehen, wenn der Sänger auftritt. Sich den Inspirationen des Augenblickes zu überlassen, bleibt immer gefährlich! Mag es bei genialen Naturen zu theilweise glänzenden Leistungen führen, etwas Ganzes, ein Kunstwerk kann nur dann gegeben werden, wenn der Künstler im Momente der Ausführung objektiv über der Sache steht!

---

# Anhang.

Es möchte vielleicht Mancher in diesem, ganz auf den Prinzipien italischer Gesangskunst ruhenden, Lehrbuche nach einer Erklärung und Verdeutschung der mannichfachen italienischen Vortragsbezeichnungen, denen man fast in jeder Arie oder Szene begegnet, mit Recht suchen. Wir geben deshalb anhangsweise hier noch solche

## Erklärung der italienischen Vortragsbezeichnungen. *)

*abbandonandosi*, *abbandono (con)*, } hingebungsvoll, mit Hingebung.
*accarezzevole*, schmeichelnd, zärtlich.
*accelerando*, *accelerato*, beschleunigend, eilend.
*adirato*, zornerfüllt.
*affabile*, freundlich, huldvoll.
*affetto (con)*, *affettuoso*, } mit Neigung, liebevoll, freundlich.

---

*) Die Worte, denen die Präposition *con* (mit) in Parenthese beigesetzt ist, sind Hauptwörter, alle übrigen Adjektive, Adverbien oder Partizipien. Natürlich können die Substantiva nicht ohne die erwähnte Präposition als Vortragsbezeichnungen gebraucht werden. — Wir haben übrigens die als bekannt vorauszusetzenden Tempobezeichnungen, so wie die Worte: *legato*, *crescendo*, *staccato* und ähnliche, aus unserer Gesanglehre genugsam geläufige, Bezeichnungen hier fortgelassen.

*afflitto*, trübselig, bekümmert.
*affrettando*, *affrettato*, beschleunigt, hastig.
*agitato*, aufgeregt, heftig.
*allargando* (*la voce*), ausbreitend, entfaltend (die Stimme).
*amabile*, liebenswürdig.
*amarezza* (*con*), mit Bitterkeit, verdriesslich.
*amichevole*, freundlich, gefällig.
*amoroso*, lieberfüllt, zärtlich.
*angoscia* (*con*), *angosciato*, } mit Angst, angsterfüllt.
*anima* (*con*), *animato*, } mit Seele, ausdrucksvoll, beseelt.
*anticipando*, vorausnehmend.
*appassionato*, leidenschaftlich.
*ardito*, beherzt, muthvoll.
*audace*, kühn, verwegen.
*brillante*, glänzend, glanzvoll.
*brio* (*con*), *brioso*, } mit Lärm, geräuschvoll.
*bruscamente*, derb, unfreundlich.
*calando*, nachlassend, abnehmend (an Kraft).
*calmato*, besänftigt, milde.
*cantabile*, gesangreich, tonvoll.
*capriccioso*, launisch, schelmisch.
*commosso*, aufgeregt, bewegt.
*comodo*, bequem.
*compiacevole*, gefällig, anmuthig.
*concentrato*, zusammengefasst, mächtig.
*deciso*, bestimmt, entschlossen.
*declamato*, deklamirt, pathetisch.
*delicatamente*, *delicatezza* (*con*), } sauber, mit Zierlichkeit.
*delirando*, rasend, wild leidenschaftlich.
*determinato*, bestimmt, fest.
*discreto*, *discrezione* (*con*), } rücksichtsvoll, mit Mässigung.
*divoto*, fromm, gottergeben.

*dolce,* }
*dolcezza (con),* } sanft, milde, mit Anmuth.
*dolente,* klagend, weinend.
*dolore (con),* }
*doloroso,* } mit Schmerz, schmerzerfüllt.
*elegante,* zierlich, fein.
*elevazione (con),* mit Erhebung.
*enfasi (con),* }
*enfatico,* } mit Nachdruck, nachdrücklich, betont.
*energico,* fest, mit Energie.
*eroico,* heldenmässig, heroisch.
*espansivo,* ausgedehnt, mit Fülle.
*espressivo,* }
*espressione (con),* } ausdrucksvoll, mit Seele.
*fastoso,* stolz, prahlerisch.
*feroce,* wild, muthig.
*fierezza (con),* }
*fiero,* } mit Trotz, stolz, wild.
*flebile,* kläglich, traurig.
*fresco,* frisch, munter.
*funebre,* kläglich, trauervoll.
*fuoco (con),* mit Feuer, lebendig.
*furioso,* wutherfüllt, leidenschaftlich.
*gajo,* lustig, munter.
*garbato,* }
*garbo (con),* } höflich, fein, mit Anstand.
*generoso,* grossmüthig.
*gioja (con),* }
*giojoso,* } mit Freude, lusterfüllt.
*grandezza (con),* mit Grossartigkeit, Pracht.
*grandioso,* stolz, erhaben, herrlich.
*grave,* schwer, ernst, gravitätisch.
*grazia (con),* }
*grazioso,* } mit Grazie, anmuthsvoll.
*impeto (con),* }
*impetuoso,* } mit Heftigkeit, stürmisch, ungestüm.
*incalzando,* jagend, vorwärtsdrängend.

*innocente,* unschuldig, einfach.
*irresoluto,* unschlüssig, zaghaft.
*lagrimoso,* thränenerfüllt, weinend.
*lamentoso, lamentabile,* wehklagend, trauervoll.
*languente* schmachtend, sehnsuchtsvoll
*leggierezza (con),* | mit Leichtigkeit, leicht, gewandt, fliessend
*leggiero,* |
*lugubre,* traurig, kläglich.
*lusingando,* schmeichelnd, liebkosend.
*maestoso,* erhaben, prachtvoll, majestätisch.
*malinconico,* melancholisch, wehmüthig.
*mancando,* ersterbend, nachlassend.
*marcato,* fest, betont, markirt.
*martellato,* gehämmert, schwer betont.
*mezza voce,* mit halber Stimme.
*mesto,* wehmüthig, traurig.
*minacciando,* drohend.
*morendo,* sterbend, verhallend.
*mormorando,* murmelnd.
*moto (con),* mit Bewegung.
*nobile,* edel, prächtig.
*parlando,* sprechend, im Sprechtone.
*passione (con),* mit Leidenschaft.
*patetico,* mit Pathos, erhaben.
*pesante,* schwer betont.
*piacevole,* gefällig, graziös.
*piangendo,* weinend, klagend.
*picchettato,* abgestossen.
*placido,* sanft, ruhig, weich.
*pomposo,* prunkvoll, grossartig.
*precipitando, precipitato,* überstürzt, hastig, beschleunigt.
*rapido,* reissend, schnell.
*ravvivando,* belebend, steigernd.
*religioso,* andachtsvoll, fromm.
*rigore (senza),* ohne Strenge, z. B. *del tempo,* des Zeitmaasses.
*ritenuto,* zurückhaltend, weilend.
*risoluto,* entschlossen, kräftig.

*risvegliato*, aufgeweckt, munter, erregt.
*sbalzato*, geschleudert, hingeworfen.
*scherzando*, scherzend, tändelnd.
*sciolto*, ungebunden, frei, gewandt.
*slanciato*, schwungvoll, mit Schwung.
*semplice*, einfach, ruhig.
*sentimento (con)*, mit Gefühl, ausdrucksvoll.
*smanioso*, wild, rasend.
*smorzando*, erlöschend, verhallend.
*soavemente*, lieblich, anmuthsvoll.
*solenne*, feierlich, erhaben.
*sostenuto*, gedehnt, zurückgehalten.
*sotto voce*, mit gedämpfter Stimme.
*spirito (con)*, geistvoll, lebendig, frisch.
*stentato*, mühevoll, mit schwerem Accente.
*strascinato*, *strascinando*, durchschleifend, schleppend.
*tenerezza (con)*, mit Zärtlichkeit, innig.
*tempestoso*, stürmisch, wild erregt.
*tranquillo*, ruhig, sanft.
*trasporto (con)*, mit heftiger Gemüthsbewegung, entzückt.
*veloce*, schnell, eilfertig.
*vigore (con)*, } mit Kraft, schwungreich, frisch.
*vigoroso*, }
*vivace*, lebhaft, sehr schnell.
*vivo*, belebt, eilig.

# Namenregister

**der in diesem Buche zitirten oder genannten Komponisten, Schriftsteller und Künstler.**

(Die den Namen beigefügten Zahlen bedeuten die Seitenzahl des Buches.)


Abt 526.
Adam 518, 527.
Agricola 112, 113, 351.
Alari 527.
Alboni (Marietta) 223.
Allegri 507, 513.
Amadori 509.
Andrade 181.
Angermann 87, 368.
Aprile 404.
Aretino (Guido) 342, 348, 349, 411.
Aristoteles 417.
Astorga 508.
Auber 28, 106, 518.
Aubigny (Nina d') 39, 45, 73, 100, 232, 421, 473, 542.

Bach (J. S.) 426, 511, 515.
Bach (Ph. E.) 159, 512.
Baj 507.
Banderali 404.
Beau 229.
Beauplan 527.
Beck 422.
Beer (Meyer-) 27, 28, 29, 139, 145, 157, 195, 198, 200, 252, 471, 518, 523.
Beer (Michael) 522.
Beethoven 140, 154, 164, 198, 252, 265, 359, 426, 438, 439, 441, 498, 509, 512, 513, 522, 524, 526, 535, 536, 537, 543.
Bellini 161, 163, 179, 185, 193, 375, 519, 527.
Benelli 55, 303, 304, 357, 404.
Benevoli 508.
Berat 527.
Berger 526.
Bernabei 508.
Bernacchi 109, 150, 509.
Biot 68.
Bona 404.

Bordogni 404.
Botgorschek (Caroline) 223.
Boyeldieu 518.
Brendel 428, 507, 510. 511, 513.
Brivio 508.

Caccini 519, 531.
Cagnoni 520.
Carissimi 508.
Carulli 89.
Caselli 150, 226, 509.
Castil-Blaze 133.
Cavalli 519.
Celoni (Anna Pellegrini-) 99, 148, 299, 528, 547.
Cherubini 404, 426, 513, 517.
Chladni 5.
Cicero 214.
Cimarosa 449, 519.
Cinti (Damoreau) 336.
Clapisson 527.
Clasing 484, 485.
Concone 115, 169, 177, 335, 375, 404, 527.
Costa 162.
Costi 519.
Crescentini 59, 104, 376, 404.
Curschmann 95, 526.

Dalayrac 518, 527.
Danzi 404.
Davy 10.
Dessauer 526.
Devrient (Wilhelmine Schröder — ) 93, 431, 470.
Diday 362.
Dittersdorf 523.
Doddi (di Cortona) 348.
Donizetti 27, 28, 107, 114, 137, 162, 175, 182, 193, 196, 201, 252, 375, 444, 466, 470, 471, 501, 502, 519, 520, 527, 538, 539, 541.
Dunis 518.
Duprez 275, 382, 386, 404, 405, 475, 490.
Durante 508.
Dutrochet 362.

Eccard 510.
Egizio 509.
Esser 526.
Ett 513.
Eybler 513.

Farinelli 300.
Fasch 512.
Fedi 508.
Feo 509.
Feuchtersleben 421, 466.
Fioravanti 520.
Flotow 491, 492, 523, 536.
Frantz 75, 103.
Franz (Rob.) 526.
Frezzolini 283.
Fuhrmann 25, 346, 377.

Gabussi 527.
Gade 524.
Galilei (Vinc.) 519, 531.
Gallus 507.
Garcia 36, 37, 38, 45, 56, 58, 168, 169, 177, 184, 206, 211, 318, 356, 361, 362, 363, 415, 443, 474, 490, 533, 549.
Gathy 508, 521.
Gläser 523.
Gluck 97, 98, 141, 142, 413, 423, 480, 517, 521, 522, 545.
Goethe 474, 504, 544.
Gordigiani 375, 527.
Gossec 517.
Goudimel 507.
Graedener 526.
Graun 348, 349, 512, 515.
Greco 347.
Gretry 516, 517, 518.
Grimm 462.
Grisar 527.
Gutzkow 545.

Händel 84, 92, 97, 142, 426, 480, 493, 494, 511, 514, 515, 521.
Häser 69, 103, 113, 129, 535.
Häuser 134, 510, 512.
Halevy 518.
Haller 17, 35, 426.
Hanslick 427, 428.
Harpe (de la) 544.
Hasse 84, 348, 512, 515, 521.
Hasse (Faustina) 89, 336.
Hauptmann 513.
Haydn 153, 159, 426, 443, 494, 509, 512, 515.
Haydn (M.) 512.
Herbst 10.
Herold 220.
Hiller (Ferd.) 513.
Hiller (J. A.) 58, 76, 93, 181, 352, 353, 377, 512, 521, 526.
Himmel 526.
Hippel 418.
Homer 296, 507.
Homeyer 362.
Hornay 458.
Hupfeld 463.

Jahn 531, 545.
Immermann 522.
Jomelli 508, 519.
Josquinus 488, 516.
Isouard 518, 527.

Kalliwoda 526.
Keiser 511, 521.
Klein 513.
Krause 10, 11.
Kreuzer 159, 523, 526.
Kücken 112, 478, 526.
Kugler 98, 482.
Kullak (A.) 428.

Labarre 527.
Lablache 184, 283, 381, 404.
Lachner 523, 526.
Lassus 516.
Lazarus 419, 425, 428.
Lehfeldt 18.
Leo 508, 509, 519.
Leonardo 519.
Lesueur 517.
Lind (Jenny) 70, 265, 283, 356, 357, 366.
Lindpaintner 523.
Liskovius 12, 18, 42, 123, 445.
Liszt 513.
Loewe 157, 513, 526.
Lortzing 27, 523.
Lotti 509.
Lulli 517.
Luther 509.

Madelaine (Stephen de la) 8, 29, 216, 361.
Mälzel 169.
Maissiat 229.
Mancini 20, 31, 53, 70, 104, 167, 177, 203, 214, 299, 335, 348, 357, 374, 381, 453, 531.
Mandl 229.
Mangold 524.
Mannstein 37, 106, 150, 151, 179.
Marcello 509.
Marschner 27, 136, 159, 198, 523, 526.
Marx 6, 19, 139, 205, 207, 423, 543, 546.
Masini 527.
Mattheson 51 .
Mayer 18.
Mayr (Simon) 172, 173.
Mazarin 517.
Méhul 136, 518.
Mendelssohn 138, 156, 513, 515, 524, 526.
Mercadante 375, 443, 485, 486, 519, 527.
Merkel 229, 351, 353, 354.
Merling 474.
Michelot 91.
Miksch 45, 62, 70, 150, 151, 170, 179, 221, 226, 234, 371, 372, 450, 509.

Monpou 527.
Monsigny 518.
Monteverde 519.
Moralez 507.
Mozart (Leopold) 497, 499.
Mozart 27, 28, 29, 82, 83, 84, 97, 98, 136, 138, 146, 147, 154, 155, 156, 157, 161, 164, 169, 174, 195, 198, 199, 200, 201, 252, 336, 352, 369, 383, 424, 426, 427, 440, 441, 466, 467, 469, 478, 479, 480, 481, 482, 487, 489, 490, 493, 495, 496, 498, 501, 509, 512, 513, 515, 522, 524, 526, 529, 530, 535, 536, 538, 539, 540, 541, 545, 549.
Müller (Joh.) 16, 18, 41, 67, 222, 283.
Müller (Pouillet) 6, 8.

Nanini 507.
Naumann 84, 512, 515, 521.
Nehrlich 37.
Nicolai 523.
Norder 513.
Nourrit 38.

Ockeghem 516.

Pachelbel 510.
Paer 523.
Paisiello 519.
Palestrina 507, 514.
Panofka 125, 172, 431.
Panseron 38, 219, 361, 377, 385, 410, 527.
Pasta (Giuditta) 382.
Peli 508.
Pergolese 140, 433, 508.
Peri 519, 531.
Perin 517.
Perrino 328, 432, 486, 540.
Pétrequin 362.
Philidor 518.
Piccini 508, 519.
Pistocchi 509.
Plato 331.
Pohl 8.
Porpora 509.
Printz 89, 488.
Puget 527.

Rameau 517.
Raphael 513.
Reichardt 526.
Reissiger 513, 523, 524, 526.
Ricci 520, 527.
Righini 105, 187, 194, 371.
Rinaldo (da Capua) 531.
Roche (Sophie, de la) 461.
Roger 356, 357, 431.
Rolle 512.
Romberg 453.
Rosetti 105.
Rossini 28, 107, 111, 124, 143, 145, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 186, 187, 188, 195, 318, 375, 442, 453, 486, 520, 527, 541, 545.

Sacchini 508, 519.
Savart 6.
Scarlatti 508, 519, 531.
Schebest (Agnes) 371.
Schicht 512.
Schleiden 3.
Schneider (F.) 513, 515.
Schubart 1.
Schubert 83, 161, 355, 356, 474, 526.
Schulz 526.
Schütz 521.
Schumann 523, 524, 526.
Schwarz 206, 228, 229, 230, 232, 277, 283, 290, 293, 332, 362, 363, 377, 446.
Segond 61.
Senffel 509.
Shakespeare 522.

Shaw (Miss) 223.
Sickel 419.
Singer 7.
Sontag (Henriette) 283.
Spohr 95, 108, 154, 198, 359, 426, 513, 523, 524, 526, 535, 538, 543.
Spontini 27, 220, 424, 480, 518.
Stadler 513.
Strodtmann 18.

Tamburini 283.
Taubert 526.
Telemann 511.
Thibaut 507, 511.
Tosi 70, 169, 170, 250, 289, 301, 324, 340, 346, 388, 417, 431, 456, 488, 491, 497, 504, 528, 532, 544, 545, 546, 547, 548.

Vaccai 477, 527.
Veit 526.
Verdi 492, 520, 549.
Viadana 508.
Villaert 516.
Viol 482.
Vischer 428, 446.
Viscontina (di Milano) 336.
Vittoria 507, 516.
Vogler 512.
Volkmann 422
Voltaire 516.

Wagner (Rich.) 523.
Walter 509.
Weber (C. M. v.) 83, 90, 97, 109, 111, 114, 142, 158, 161, 167, 196, 198, 199, 300, 352, 355, 356, 426, 453, 472, 473, 478, 522, 526, 534, 535, 536, 540, 545.
Weber (F. A.) 74.
Weigl 522.
Wendling 461.
Wieck 212.
Wieland 461.
Winter 522.
Wolfram 523.

Zamminer 428.
Zeising 428.
Zellner 424, 428.
Zingarelli 519.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

In demselben Verlage erschienen
die folgenden, mit diesem Lehrbuche im Zusammenhange stehenden praktischen Studienwerke von

# Ferdinand Sieber.

1) **Hundert Vokalisen und Solfeggien**, nebst einleitenden Studien und einem Vorworte, Op. 30—35, und zwar:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Op. 30. | XVI Vokalisen u. Solfeggien für | hohen Sopran | à $1\frac{1}{3}$ Thlr. zusam. 6 Thlr. |
| Op. 31. | XVI ,, ,, ,, ,, | Mezzo-Sopran | |
| Op. 32. | XVI ,, ,, ,, ,, | Contralto | |
| Op. 33. | XVIII ,, ,, ,, ,, | Tenor | |
| Op. 34. | XVII ,, ,, ,, ,, | Bariton | |
| Op. 35. | XVII ,, ,, ,, ,, | Bass | |

2) **Die Schule der Geläufigkeit** für Sänger und Sängerinnen jeder Stimmklasse, Op. 42 und 43, und zwar:

Op. 42. Erste Abtheilung mit einem Vorworte: Preis $1\frac{1}{2}$ Thlr.
Op. 43. Zweite Abtheilung ,, ,, ,, : Preis $1\frac{2}{3}$ ,,

3) **Sechzig leichte Vokalisen und Solfeggien**, Op. 44—49, und zwar:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Op. 44. | X Vokalisen und Solfeggien für | hohen Sopran | à ½ Thlr. zusam. 2 Thlr. |
| Op. 45. | X ,, ,, ,, ,, | Mezzo-Sopran | |
| Op. 46. | X ,, ,, ,, ,, | Contralto | |
| Op. 47. | X ,, ,, ,, ,, | Tenor | |
| Op. 48. | X ,, ,, ,, ,, | Bariton | |
| Op. 49. | X ,, ,, ,, ,, | Bass | |

4) **Sechzig zwei-, drei- und vierstimmige Vokalisen**, Op. 52—57, und zwar:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Op. 52. | X Vokalisen für | zwei Soprane | à 1 Thlr. | zusam.: 5 Thlr. |
| Op. 53. | X ,, ,, | Sopran u. Alt | | |
| Op. 54. | X ,, ,, | Sopran u. Tenor | | |
| Op. 55. | X ,, ,, | Tenor u. Bass | | |
| Op. 56. | X ,, ,, | 2 Soprane u. Alt | à $1\frac{1}{3}$ Thlr. | |
| Op. 57. | X ,, ,, | Sopr, Alt, Ten. u. Bass | | |

---

Ferner gegen 25 Hefte ein- und mehrstimmiger Lieder mit Begleitung des Pianoforte von demselben Autor, die durch jede Buch- und Musikalienhandlung bezogen werden können. —

Die **Heinrichshofen**'sche Buch- und Musikalienhandlung
in Magdeburg.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sieber, Ferdinand,

Vollständiges Lehrbuch des Gesangskunst zum Gebrauche für Lehrer und Schü
ler des Sologesanges

Magdeburg [u.a.] 1858

Mus.th. 3185
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599503-0